القاهرة

أدب • فكر • فن



لغة القصة القصيرة

فخرى أبو السعود .. شاعر كبير مجهول

المتمرد : ستانلى كوبريك

ماتيس .. وحشية الألوان

نظرة الى المسرح المصرى القديم

خواطر من زمن الحداد والجراد

• الثمن ٢٥ قرشاً •

• القاهرة • العدد الثانى • الثلاثاء ١٢ فبراير ١٩٨٥م • ٢٢ جمادى الأولى ١٤٠٥هـ •



الفنان المغربي احمد بن يسف

العودة ــ زيت على توال

البعد الأول ١٠٠ سم

البعد الثاني ٨١ سم

القاهرة

الأسعار

السودان ٦٠٠ مليم - السعودية ٥ ريال - سوريا ٣٥٠ ق.س - لبنان ٤٠٠ ق.ل - الأردن ٤٠٠ فلس - الكويت ٤٥٠ فلسا - العراق ١١٠٠ فلس - المغرب ٨٠٠ فرنك - الجزائر ٦٥٠ سنتا - تونس ٦٥٠ مليما - الخليج ٦٠٠ فلس.

الإشتراكات

قيمة الإشتراك السنوى ٥٢ عدداً فى جمهورية مصر العربية ثلاثة عشر جنيها مصريا بالبريد العادى. وفى بلاد اتحادى البريد العربى والإفريقى والباكستان ثلاثون دولاراً أو ما يعادلها بالبريد الجوى. وفى مختلف انحاء العالم ثمانية وثمانون دولاراً بالبريد الجوى.

والقيمة تسدد مقدماً لقسم الإشتراكات بالهيئة المصرية العامة للكتاب ج.م.ع نقداً او بحوالة بريدية، او بشيك مصرفى لامر الهيئة المصرية العامة للكتاب — كورنيش النيل — القاهرة وتضاف رسوم البريد المسجل على الأسعار الموضحة

رؤية

حرف الواو هو أشد حروف اللغة تمردا على منطق علماء النحو وقوانينهم حاولوا قديما أن يخضعوه فيحبسوه مع غيره من الحروف فى (باب العطف) ، وبذلوا له فى ذلك الكثير من المغريات .. أعطوه مكان الصدارة على بقية الحروف ، فهو يكتب دائما على رأسها فى أى كتاب للنحو ، وقالوا له : « إذهب ، فأنت وحدك لمطلق العطف » ، فى حين قيدوا غيره من الحروف بحالة واحدة لا يتعداها ؛ فهذا للاستدراك فقط ، وذاك للإضراب وحده ، وثالث للترتيب مع التعقيب لا يتجاوزه ، ورابع للترتيب مع التراخى ليس غير .. إلخ ، بينما صاحبنا حرف الواو مطلق الحرية ، يعطف مايشاء على مايشاء متى يشاء . ولكن الحرف العنيد رفض الخضوع بالرغم من كل هذه المغريات ، فحطم باب (العطف) ، وخرج يتجول بين أبواب النحو الأخرى ما شاء له مزاجه أو مزاج كاتبه ؛ فحينا يقتحم باب (القسم) ويجر المقسم به بالرغم من أنه مثقل بالحروف الكثيرة ، وحينا يتطفل على أسرة (المفاعيل) ويفرض نفسه عليها ناصبا من بينها (مفعولا معه) ، وحينا ثالثا يزاحم (رُبَّ) فى بيتها ويطردها من مكانها ويحل محلها فيه .. وهكذا .

ولكن ، هل كانت هذه الحرية نعمة عليه وعلى الكتابة .. ؟ ربما ؛ وهو على أية حال لم يشك ، وكذلك الكتابة لم تتذمر . ولكن الفكر أصيب من هذه الحرية المطلقة ببلوى لاشك فيها . ولا تعنينا هنا بلوى القدماء ، فهى هينة إذا ماقيست ببلوانا نحن المحدثين ، عندما أقحم نفسه فى الكتابات المعاصرة بين اسمين ، فعطفهما على بعضهما ، بدلا من أن يترك أحدهما وصفا للآخر ، ونعنى بهذا كلمة (الفن) وكلمة (الثورة) .

إن الفن ثورة بطبيعته ، فالفنان لا ينتج فنه إلا ليعدل من الواقع الذى يعيشه ، والذى لا يرضى عنه بالضرورة ، فهو بهذا المعنى ثائر على الواقع ، وفنه ثورة تهدف إلى تصحيح هذا الواقع . ولكن عشرات — بل مئات — من الكتابات التى ظهرت فى السنوات الثلاثين الماضية ، وضعت حرف الواو بين الكلمتين ، فأصبح عنوان المقال أو الكتاب (الفن والثورة) بدلا من أن يكون (الفن ثورة) . وشتان ما بين العبارتين ، ففى حين تجعل الثانية من الفن ثورة ضد الواقع تستهدف تغييره ، جعلت الأولى من الفن تابعا للثورة وذيلا لها . وإذا كان من المقبول أن يكون الفن مبشرا بالثورة فمن غير المقبول أبدا أن يكون بوقا لها ، فالمبشر بالثورة يهيىء الأذهان لتقبلها ، ويرسم الطرق لتحقيقها ، ويستحث الهمم لتنفيذها ، وهذا كله لا يفسد الفن ولا يخرجه عن معناه . ولكن بوق الثورة شىء آخر ، إنه يبرر الخطأ بدلا من أن يكشفه ، ويبارك الانحراف بدلا من أن يلعنه ، ويخدر العقول بدلا من أن يدفعها للعمل . وهذا هو الإفساد كل الإفساد للفن ، والتخريب أشد التخريب لرسالته .

أليس من واجبنا إذن أن نتكاتف لنطرد هذا الحرف المتطفل المخرب من مكانه بين الكلمتين ليعود فننا ثورة كما كان .. ؟ ●

« القـاهرة »

لغة القصة القصيرة

لماذا تقترب من لغة الشعر ؟

د . محمود الربيعى



تقترب لغة القصة القصيرة الناجحة ــ فى صفائها وتألقها ــ من لغة القصيدة الشعرية الناجحة . وهذه اللغة تشبه البللور الذى نرى من خلاله ــ بخيالنا ــ صورا تعتمد على مقدار مايوحيه إلينا بكثافته ، وطبقاته الغنية ، وأبعاده المتداخلة ، وهى ــ كذلك ــ تشبه الماسة المشعة التى ترسل أضواءها فى اتجاهات عدة « متزامنة » . وإنما كانت كذلك لأنها تتجافى عن استخدام اللغة السردية التقريرية المملة ، وتعتمد الإيحاء ، والإشارة الرامزة ، والصورة البلاغية ، أو بعبارة أخرى تعمد إلى وضع الصورة اللغوية موضع الحقيقة الحرفية .

وكاتب القصة القصيرة الذى يعرف بطبيعة فنه يتمتع أصلا بروح شاعر ، ويتخذ الواقع المباشر ــ الذى هو جزئى ومتغير بطبيعته ــ معبرا إلى الحقيقة ــ التى هى كلية وثابتة بطبيعتها ــ فيحول هذا الواقع ــ فى الصياغة النهائية ــ إلى عنصر فعّال من عناصر تشكيل الحقيقة . وهذا العنصر ــ إذا أصررنا على لمحة فى تقرير القصة القصيرة ــ قد يكون من أقل عناصرها خطرا .

إن ملايين القراء الذين تمتعوا ــ ويتمتعون ــ جيلا إثر جيل بقصة « المعطف » لجوجول، يدركون الغنى الباهر فى لغتها ، كما يدركون نوع الصفاء الذى يجعلنا نرى أعماقها لأماد بعيدة . ويصل إلينا هذا الثراء على الرغم من أنها كتبت بلغة غير لغتنا ، وعلى الرغم من ضحالة بعض ترجماتها إلى غير لغتها الأصلية . إن هذا الصفاء يأتينا مترقرقا مع روح جوجول الشاعرة التى ذابت أسى فى شقاء بنى البشر ، فتضمنا فى النهاية مع بطل القصة ــ أكاكى أكاكيفتش ــ هوية واحدة ، فى حين يلوح شبح جوجول ذاته ــ فى مدى الرؤية البعيد ــ مباركا هذا التوحد الصوفى ، إن لم يصبح جزءا منه ، وذلك بنجاحه فى تحقيق هذا الإنجاز العالى بالتعبير عن الشقاء البشرى فى أنقى حالاته ، وأشدها تفطيرا للقلوب :

« فقط عندما كانت السخريات أكبر بكثير من أن تحتمل . عندما كانوا يجذبون ذراعه ، ويمنعونه من الاستمرار فى عمله ، كان يعرب عن ألمه قائلا : « دعونى وشأنى ! لماذا تهينوننى ؟ » . وكان ثمة شىء غريب فى الكلمات ، وفى النغمة التى تقال بها . كانت فيها رنة تثير الرحمة ، حتى إن شابا حديث العهد بالعمل ــ كان قد سمح لنفسه أن يسخر منه مقلدا الآخرين ــ توقف فجأة كما لو كان قد طعن فى قلبه . ومنذ ذلك اليوم بدا كل شىء له وكأنه يظهر فى ضوء جديد . بدا كأن هناك قوة غير طبيعية تدفعه بعيدا عن الصحاب الذين كان قد تعرف عليهم ورحّب بصحبتهم اعتقادا منه فى حسن تربيتهم وتهذيبهم . وبعد ذلك بزمن طويل ــ وفى لحظات بهجته العظمى ــ كان ينتصب أمامه شبح النسّاخ من الصغير المتواضع ــ بصلعة رأسه ، وكلماته التى تقطع القلب ــ : « دعونى وشأنى ! لماذا تهينوننى ؟ » . ومن خلال هذه الكلمات كان كأنما يهتف به صوت أخر : « إننى أخوكم ! » . ويخفى الشاب المسكين وجهه فى يديه . وكم ارتعش مرات كثيرة بعد ذلك فى حياته ، مدركا القدر العظيم من عدم الإنسانية فى الإنسان ، ومدركا القدر العظيم من القسوة الوحشية التى تكمن مستخفية تحت قناع الأدب المثقف المصفى ! ويااللدهشة ! إنها توجد حتى فى الشخص الذى ينظر إليه العالم على أنه جنتلمان ، وعلى أنه رجل شريف .

ينبغى أن يكون واضحا أن جوجول لا يهدف هنا إلى حكاية حياة « فرد » من الناس ، وإنما يهدف إلى بناء نموذج كلى للبشر . وعلى ذلك فإن هذا « السرد » الذى يطفو على السطح ينبغى ألا يشغلنا عن فقه العبارات الحوافل التى تشكل علامات التحول فى البناء الفنى لقصته . لقد وضعت خطا من عندى تحت بعض هذه العبارات ، وبوسع القارىء أن يمضى فى تأملها لتكشف له عن بؤرة المعنى الذى يسعى جوجول إلى إبرازه باستخدام هذه اللغة الفنية الخالية من أى قدر من « الزوائد » والفضول، والتى تسعى إلى تفجير أكبر مساحة من الإيحاءات فى ذهن القارىء . وسأقف قليلا عند هذه العبارات :

ا - تؤدى عبارة : « دعونى وشأنى ! لماذا تهينوننى ؟ » دورا محوريا فى القصة ؛ إذ توضح أن بطلها ــ أكاكى أكاكيفتش ــ دفع به إلى حافة المجتمع ، فهو يعامل بهذه النظرة الغريبة التى تجعل منه شيئا منفصلا عن إخوانه من بنى البشر . فعبارة : « دعونى وشأنى ! » توحى بالرغبة فى « الانفصال » « والتوحد » اللذين يعن فيهما البطل ، محققا بذلك « شبه كمال انقطاع » « بينه وبين الآخرين » . وهذا الموقف ينبع من رفضه العميق لموقف « المجتمع » منه ، ورفضه لقبول « الإهانة » . وذلك لأن العبارة اللاحقة : « لماذا تهينوننى » تكشف عن أصل السبب فى إحساس البطل الهائل بالتفرد ، والركون إلى « التوحيد » لقد رفضه المجتمع إذ أهانه ، وهاهو ذا يرد له الصاع صاعين ، وذلك حين يلجأ من توحده إلى ركن ركين . وسنرى أن قصة المعطف تنتهى بموت البطل موتا طبيعيا ، بل أليا . وهو موت غريب مع ذلك، ومدهش إلى أقصى حد . لقد ذهب إلى داره ــ هكذا ــ ومات . والعلة كلها تكمن فى أن « الإهانة » التى أصابت صميم إنسانيته أكبر من أن يتحملها، وهكذا صنع جوجول من هذا الإنسان ــ المتواضع المغمور بكل معانى الكلمة ــ بطلا عملاقا .

ب - هذا الموقف الذى تؤديه العبارة السابقة ــ والذى يؤدى معنى شبه القطيعة الكاملة بين البطل والناس ــ لا يلبث أن يؤتى بعض الثمار الإيجابية، وذلك على نحو تدريجى خافت . وتأتى عبارة : « ومنذ ذلك اليوم بدا كل شىء له (يعود الضمير على شاب حديث العهد بالعمل كان قد سمح لنفسه أن يسخر من أكاكى أكاكيفتش لمجرد أن يقلد الآخرين فى هذه السخرية) وكأنه يظهر فى ضوء جديد » لتكشف عن تحول موقف هذا الشاب ، إذ يبدو التعاطف البشرى ــ منذ الآن ــ يغزو قلبه . وينبغى أن تلاحظ ــ من جديد ــ عبارة « حديث العهد بالعمل »، التى تعنى « الجدة » ، « والشبيبة » ، « وحداثة الانضمام إلى المسيرة الاجتماعية » الخ ، كما ينبغى أن يلاحظ أن هذا التعاطف لا يشمل سوى مساحة ضيقة (قلب شاب واحد) ومع ذلك يترتب عليه نوع من « الكشف » « وانقشاع الغشاوة » تكون له نتائج أبعد مما نتصور . وتومىء كلمتا « ضوء جديد » إلى أن ما حدث ليس « تنويرا » (ضوء) فحسب ، وإنما هو تنوير لم يسبق له مثيل (جديد) . ولست أريد أن أتمحل مثل هذه العبارات دلالات محددة فى التحول العاطفى والاجتماعى نحو الثورة التى كان يحلم بها الكتاب فى المجتمع الروسى فى ذلك الوقت ، ولكننى أريد فحسب أن ألفت النظر إلى أن عبارة مثل هذه من كاتب

فى طبقة جوجول لابد أن تعنى شيئا ، وأن تعنيه ــ وهو الأهم ــ من طريق إيحائى رمزى . وإذا صح ذلك فإن التحول الذى يتم فى قلب شاب حديث العهد بالانضمام إلى مسيرة العمل ، والذى يجعل كل شىء (ولاحظ « كل شىء ») يبدو فى « ضوء جديد » لابد أن يعنى أمرا جوهريا فيما يتصل « برؤية » جوجول الكلية للمجتمع ، ومن ثم لمغزى قصة « المعطف » .

(جـ) أما عبارة : « إننى أخوكم » فهى ذروة « الفعل » القصصى فى « المعطف » . ودعنا نتأمل « التباين » الكائن فى عبارة « دعونى وشأنى ! » المعلنة على لسان البطل ، وعبارة : « إننى أخوكم ! » التى جسدت صدى تلك العبارة فى وجدان الشاب . فهذا التباين يعبر عن المدى المأساوى الذى آل إليه تقطع الوشائج بين بنى البشر ، وذلك فى سخرية مُرّة لا يخطئها القارىء . لقد ضرب أكاكى أكاكيفتش على نفسه هذا النفى الاختيارى : « دعونى وشأنى ! » ومع ذلك فإن هذه العبارة ذاتها تتجاوب بأصداء فى : « إننى أخوكم ! » ووضع العبارتين متجاورتين يكشف عن أسّ المشكلة ؛ فلو أن « دعونى وشأنى ! » هى نهاية المطاف لما كان هناك موضع لعبارة : « إننى أخوكم ! » . ومن ناحية أخرى لو كان ثمة مجال لتحقق : « إننى أخوكم ! » لما كان هناك مجال لعبارة : « دعونى وشأنى ! » . وهكذا تتفاعل العبارتان ، وتتبادلان « الحلول » فى بصيرة القارىء ، على نحو من التباين والتكامل ، فتشيعان ــ من ثمة ــ مشاعر الدهشة ، والتعجب ، وترسبان ــ فى النهاية ــ أكبر قدر ممكن من الإحساس بالمرارة والقسوة الكائنتين فى قلب الإنسان . وهذا هو الهدف النهائى لقصته « المعطف » .

(د) فإذا تم ذلك فى عقل القارىء وعاطفته جاءت عبارة : « . . . القدر العظيم من عدم الإنسانية فى الإنسان » لترسى النتيجة النهائية التى سعى جوجول جاهدا لإبرازها منذ السطور الأولى للقصة بأسلوبه الفريد ، الذى لا يقوم على الحس « التراجيدى » « التقليدى » ، وإنما على أساس ماسماه فرانك أوكونور « أسلوب البطولة الساخرة » ، وما سماه جوجول ذاته بعد سنوات من كتابة « المعطف » « أسلوب الضحك من خلال الدموع » . وهذه النتيجة تجعل عبارات القصة كلها تبدو فى « ضوء جديد » باعتبارها « طلقات موجهة » إلى القسوة الغريبة التى تكمن فى البشر تجاه الشخصيات المطحونة الفقيرة ، وتدفعها دفعا خارج المد الاجتماعى السوىّ . وقد استطاع جوجول « بالمعطف » أن يعيد إلى هذه الشخصيات اعتبارها ، بل ويفرض صورتها على الموقف كله بأن يعقد لها لواء البطولة المطلقة ، وهو أمر لم تظفر به قط من قبل فى الأدب .

فى قالب كقالب الرواية يمكن أن نرى العبارة « محايدة » أو « منحازة » ولكن العبارة فى القصة القصيرة لابد أن تكون « منحازة » . وأعنى بهذا أن كل عبارة فى القصة القصيرة لابد أن تميل بالموقف ــ ولو قيد شعرة ــ تجاه الهدف النهائى . وفى قالب كقالب الرواية يمكن أن « تمشى » العبارات أو « تجرى » ، تسرع أو تبطىء ، « تنام » على جنب أو آخر ــ إن صح التعبير ــ ولكن العبارات فى القصة القصيرة لابد أن « تقف على رءوسها » (إن صح التعبير أيضا) ويترتب على هذا ــ ضرورة ــ أن لغة القصة القصيرة لغة حادة ، قلقة ، متوترة . وهذا المظهر اللغوى من شأنه أن يعدى الحدث ، والشخصيات ، والمواقف (التى هى كلها ليست سوى صيغ لغوية فى نهاية الأمر) ويسم بها نحو غايتها المحتومة .

وفى القصة القصيرة تدور الكلمات والعبارات والصور فى دوامة عميقة تهدف إلى إلقاء أكبر قدر ممكن من الضوء على بؤرة الصراع التى هى « سدى ولحمة » العمل الفنى . وهمنجواى واحد ممن أولعوا ولعا شديدا بتحديد « بؤرة الصراع » . وهذا هو السر فى أنه يلح فى قصصه على كلمات وعبارات بعينها ، بحيث تصبح شغله الشاغل ، وتغطى مجال الرؤية كله ، فتصير هى الشخصية ، والحادثة ، والوسيلة ، والهدف ، والغرض ، والقالب ، والأسلوب والمغزى ، وبعبارة أخرى تعتبر القصة القصيرة نفسها .

لقد كشف فرانك أوكونور عن جانب شديد التأثير من هذا الأسلوب فى الإلحاح على العبارات عند همنجواى ؛ الأمر الذى يجعل منه تلميذا مخلصا لجيمس جويس ، وضرب أمثلة دالة على ذلك فى العبارات التالية :

« ينبغى ألا تفعل شيئا مطلقا لفترة طويلة جدا . لا ، لقد كنا هناك لفترة طويلة جدا . قال جون : اللعنة ! طويلة جدا . لا فائدة من فعل شىء لفترة طويلة جدا .

مرة أخرى أبحث لنفسى أن أضع خطوطا من عندى العبارات الدالة فى هذه الفقرة التى لم يقف عندها أوكونور طويلا (ربما لأن المغزى واضح عنده لقارئه بما فيه الكفاية) . وأود ــ من ناحيتى ــ أن أوجه نظر قارئى إلى أن هذه الفقرة ــ التى تبدو للوهلة الأولى وكأن عباراتها تدور حول نفسها ــ تؤدى فى ذهن القارىء ومشاعره ما يؤديه « المثقاب اللولبى الدوار » فى المادة التى يحاول اختراقها . وانظر كيف يحتفظ بتكرار العبارة ذاتها مع التنويع فى سياقها ، أو مع تحوير لفظها تحويرا طفيفا ، وذلك حتى تبدو فى ضوء جديد .

على أن أوكونور يعود فيقتبس حوارا طويلا من همنجواى فى قصته « تلال مثل الفيلة البيض » يجلى هذا الأسلوب فى الإلحاح على العبارات كأوضح مايكون . هذا الحوار يجرى بين رجل وامرأة ، وموضوعه « الاجهاض » الذى يريده الرجل ، ولاتريده المرأة ، وتنتظم فيه « التعبيرات الأساسية » بطريقة « شبه هندسية » وذلك على النحو التالى :

« قال الرجل : حسنا ! إذا لم تريدى ذلك فلن تضطرى إليه . لن أجبرك على فعل ذلك إذا لم تريدى ذلك . لكننى أعلم أنه يسيرٌ للغاية .

- وأنت حقيقة تريد ذلك ؟
- أعتقد أنه أحسن شىء يمكن عمله لكن لا أريدك أن تفعليه إذا لم تشائى حقا .
- وإذا فعلته ستكون سعيدا . وستعود الأشياء كما كانت ، وتحبنى ؟
- أنا أحبك الآن . أنت تعلمين أننى أحبك .
- أعلم لكن إذا فعلته فسيكون لطيفا من جديد أن أقول إن الأشياء مثل الفيلة البيض ، وستحب ذلك .
- سأحبها . إننى أحبها الآن ، ولكننى فحسب لا أستطيع أن أفكر فيها . أنت تعلمين حالتى عندما أكون قلقا .
- وإذا فعلته لن تكون قلقا أبدا .
- إننى لا أقلق لذلك لأنه يسير جدا .
- إذن سأفعله لأننى لا أهتم بنفسى .
- ماذا تقصدين ؟
- أنا لا أهتم بنفسى .
- حسنا ، أنا أهتم بك .
- نعم ، لكننى لا أهتم بنفسى . وسأفعله ، ثم يصبح كل شىء لطيفا .
- إننى لا أريدك أن تفعليه إذا كنت تشعرين بهذا الشعور

علينا أن نقرأ هذا الحوار من جديد لندرك أن العبارات « الدوارة » فيه هى عبارات : « إذا لم تريدى ذلك » ، « تريد ذلك » ، « لكن لا أريدك أن تفعليه » ، « يسير » ، « يسيرجدا » ، « وستحبنى » ، « أنا أحبك الآن » ، « أنت تعلمين أننى أحبك » ، « وستحب ذلك » ، « سأحبها » ، « إننى أحبها الآن ،


جوجول


همنجواى

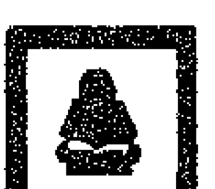
«عندما أكون قلقا»، «لن تكون قلقا»، «إننى لا أقلق» «لأننى لا أهتم بنفسى»، «أنا لا أهتم بنفسى» «أنا أهتم بك»، «لا أهتم بنفسى». وقد يبدو ـ للوهلة الأولى ـ أن تكرار هذه العبارات يتم بطريقة عشوائية، ولكن من المقطوع به أن هذا النوع من التكرار عمل مقصود (وكيف نتصور أن كاتبا ذا شأن كهمنجواى يلقى الكلام جزافا؟). وكل هذه العبارات ترتد بأصولها إلى معانى «الإرادة»، «والفعل»، «واليسر»، «والحب»، «والقلق»، «والاهتمام»، وتلك المعانى هى الخيوط الأساسية التى ينسج منها الموقف الكلى الذى هو لب القصة. وقراءة إضافية للحوار ترينا أنه يعبر عن مواجهة حاسمة بين «إرادتى» الرجل والمرأة. تلك المواجهة التى تأخذ شكل الصراع الهادىء على السطح، والمموّار فى الداخل. «فالإرادة» ـ إذن ـ هى حجر الزاوية فى الأمر كله. أما «الفعل» فهو المعادل القولى للإجهاض، وهو موضوع صراع الإرادتين. والتعبير عنه بأنه «فعل» يعكس طبيعته الإيجابية، مما يعنى أن الأمر كله متعلق بالجانب الذى فى يده اتخاذ القرار. والجانب الأضعف (الرجل) يدرك ذلك تمام الأدراك، ولذا فإنه يتحسس طريقه إليه مع الجانب الأقوى (المرأة) بمنتهى الحيطة. ويأتى تعبير «اليسر» على لسان الرجل متكررا فى حين أنه لا يأتى مطلقا على لسان المرأة. وهذا التعبير هو وسيلته لنيل موافقة المرأة على «الفعل»، وهو إذ يلح عليه يتلقى الإجابة حاسمة؛ إذ تجعل المرأة هذا «الفعل» مساويا «لحياتها» ذاتها: «إذن سأفعله لأننى لا أهتم بنفسى».

ويلعب الجد دورا رئيسيا فى هذا الحوار، وهو يستخدم فى ألوان عدة من السياق فيوضح الطبيعة المتسللة المحتاطة للرجل، ويلقى ظلالا غنية على الموضوع كله؛ فهو السبب فى المشكلة موضوع الحوار، وهو الخيط المتهاوى الذى تتشبث به المرأة، ثم هو «الورقة الأخيرة» التى يستخدمها الرجل فى الوصول إلى عرضه، وهو إتمام «فعل» (الإجهاض). ويبقى تعبيرا «القلق»، «والاهتمام» ـ وهما ينحدران من منبعين شعوريين متقاربين ـ يشيعان فى الحوار جوامن التحفز، ويلقيان الضوء على نوع المشاعر التى تنتاب الرجل والمرأة فيما يتصل «بالفعل» وما يحيط به فى نفس كل منهما من مواقف «الدفاع»، «والهجوم».

وهكذا أحكم همنجواى نسيجه، وجعل خيوطه «المتوازنة ـ المتقاطعة» تنتهى إلى «عقدة» واحدة هى المشكلة الأم (الفعل). وفى الحالات التى كان يبدو فيها ـ على السطح ـ وكأنه يدور حول نفسه، كان ـ فى الحقيقة ـ يعرف هدفه طوال الوقت. ونحن نحس إذ يبلغ الحوار مداه أن الخيوط كلها تلتقى وتندمج مشكلة أكبر حزمة من الضوء المسلط على بؤرة الصراع الذى هو «الإجهاض» ـ يكون أولا يكون!. ومع إحساسنا هذا نحس أن الأمر الأهم ـ الحب ـ قد انتهى بين المتحاورين، حدث الإجهاض بالفعل أو لم يحدث!

حكايات من القاهرة

عبد المنعم شميس



عبد الحميد الديب شاعر ضاع فى شوارع القاهرة.. وضاع شعره فى زحام الحياه. وقيل أن الشيخ أحمد حسن الباقورى أمر بجمع ديوانه وطبعه على نفقة وزارة الأوقاف عندما كان وزيراً لها، ولكن هذا الديوان لم يطبع.. ولعله طبع ثم أصبح قراطيسا فى دكاكين باعة التسالى من اللب والفول السودانى.

ولا تتعجب فان وزارة الأوقاف كانت ذات يوم مأوى للأدباء والشعراء. وقد أكل من خيراتها محمد المويلحى صاحب كتاب (عيسى بن هشام).. واشتغل فيها عباس محمود العقاد وكامل كيلانى رائد أدب الأطفال ونجيب محفوظ عملاق القصة والرواية.

والأغرب من ذلك أن الشيخ عبد الحليم محمود رحمه الله طبع ديوان الشاعر محمود أبو الوفا على نفقه وزارة الأوقاف عندما كان وزيراً، ولما حاولت الحصول على نسخة من هذا الديوان كتبت طلباً على ورقه تمغه للحصول على هذه النسخة بلا مقابل وكأنها صدقه من صدقات الخيرين أصحاب أوقاف المسلمين.

وكانت لمحمود أبو الوفا حكاية قديمة مع وزير الأوقاف الأستاذ نجيب الغرابلى باشا فى سنة ١٩٢٧، فقد توسط شاعر النيل حافظ إبراهيم عند الغرابلى ليعين محمود أبو الوفا موظفاً فى وزارة الأوقاف وينقذه من لجنة الشعر، وتراخى الوزير فى تعيين الشاعر، الذى خرج من مبنى وزارة الأوقاف يتوكأ على عكازه وعصاه واتجه إلى مقهى (بار اللواء) ليستريح ويشرب فنجان قهوه.. وهناك التقى بالصحفى اللاذع (أحمد فؤاد الصاعقة) صاحب مجلة الصاعقة وحكى له الحكاية.. فوجد أحمد فؤاد صيداً ثميناً، واغرى الشاعر أبو الوفا بهجاء الغرابلى باشا وزير الأوقاف. وكل بيت من الشعر بجنيه كامل، وفى لمح البصر نظم ابو الوفا عشرة أبيات وقبض عشرة جنيهات، ثم أسرع الصحفى اللاذع إلى مكتب الوزير وبعث إليه بقصيدة هجائه التى قالها الشاعر، وأستأذن فى نشرها بمجلته (الصاعقة)

وقبل أن يكمل أبو الوفا ارتشاف الرشفة الأخيرة من فنجان القهوة، كان الصحفى أحمد فؤاد يقف أمامه صائحاً فى فرح!



محمود ابو الوفا

ـ أنا بعت قصيدتك للغرابلى باشا بمائة جنيه.. يا عبيط وقام الشاعر أبو الوفا يتوكأ على عكازه وعصاه عائداً إلى باب الخلق ليصعد سلالم الحارة.. ثم يختفى خلف جامع العمرى داخل زقاق ضيق.. ويصعد سلالم مكسورة توصله إلى مسكنه فى أعلى بيت صغير ضامر بهمومه حتى بعد أن غنى له محمد عبد الوهاب قصيدته الرائعة: عندما يأتى المساء.

ومن أعاجيب القدر ان هذا الشاعر أقيم له مسجد فاخر فى قريته (الديرس) بالقرب من المنصورة، وافتتح للصلاة فى هذه الأيام.. وأطلق عليه! مسجد محمود أبو الوفا... وهو الذى عاش حياته بائساً محروماً إلا من نعمة الشعر.

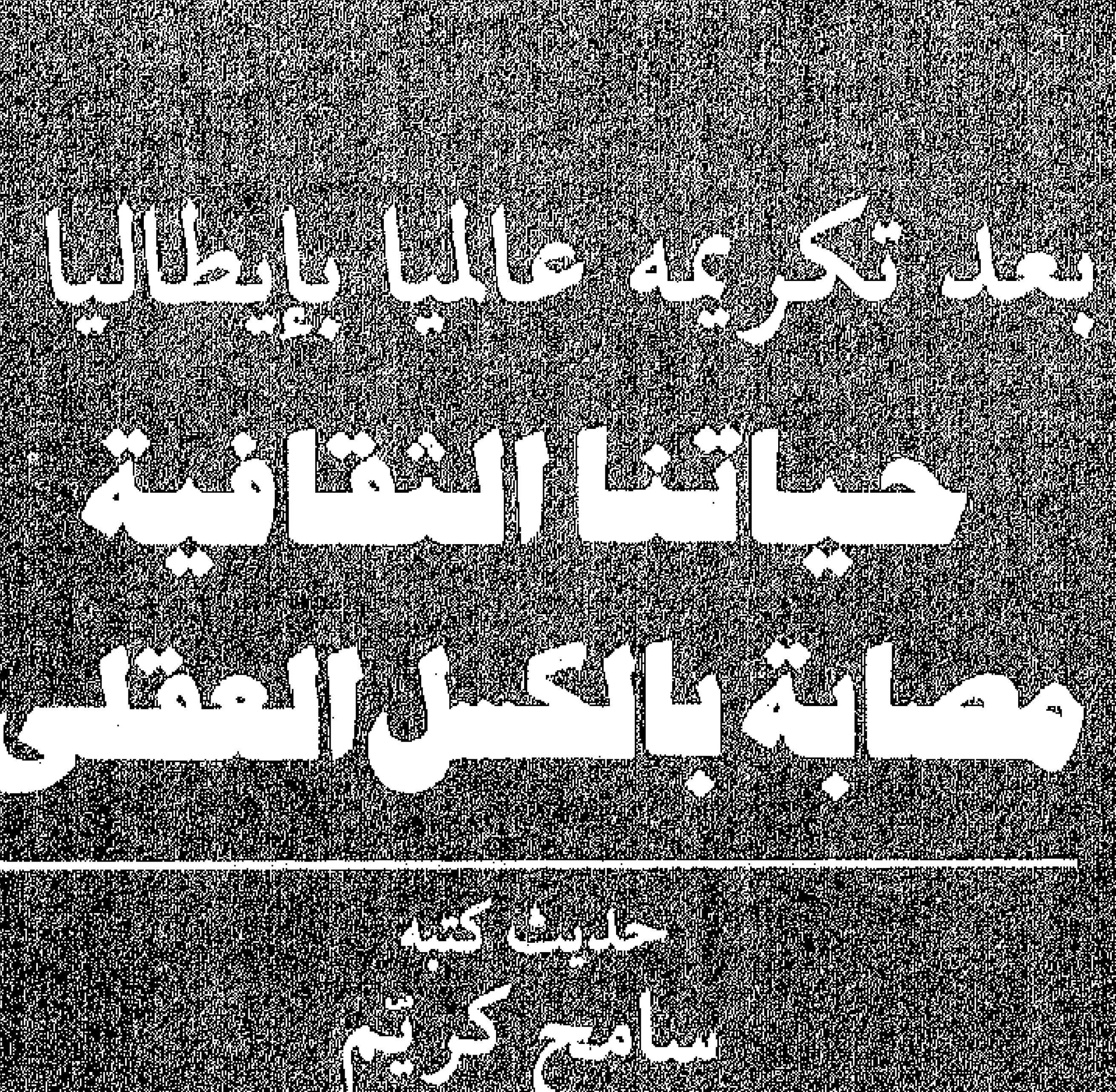
أليس من العجائب أن وزارة الأوقاف التى طبعت ديوان هذا الشاعر.. وأن وزارة الأوقاف هى التى ترعى المسجد الذى يضم ضريحه؟.. لقد زرت هذا الضريح منذ سنوات تلاأيل ووجدت فوقه كسوة خضراء، فوقها عمامة خضراء لسيدى محمود أبو الوفا.

هذه حكاية تروى.

أما حكاية الشاعر البائس عبد الحميد الديب فسأقصها عليك بعد حين.. والحديث ذو شجون.



القاهرة
تحاور
توفيق
الحكيم



بعد تكريمه عالميا بإيطاليا :

حياتنا الثقافية مصابة بالكسل العقلى

حديث كتبه
سامح كريم

أعترف أننى ما كدت أخطو أولى الخطوات . . فى جناحه الخاص بالمستشفى الذى يقضى فيها شيخ أدبائنا وكتابنا توفيق الحكيم فترة النقاهة من المرض ، ويحتوينى جدران هذا المكان . . حتى أحسست بأننى لم أعد غريباً عليه . . ففيه شيخنا الذى نلجأ إليه عادة بجناحه فى الطابق السادس من مبنى الأهرام . . نحدثه ويحدثنا ، نجادله ويجادلنا ، فى قضايا الفن والأدب والفكر . . ونخرج من عنده ممتلئين بهذا الزاد الثقافى .

وطبيعى والأمر كذلك . . أن يكون هنا الإحساس الكامل باللقاء . فهذا هو توفيق الحكيم الذى حاز اهتماماً كبيراً فى لساننا العربى لأكثر من النصف قرن ، وهو أيضاً توفيق الحكيم الذى حاز اهتماماً كبيراً فى لغات الآخرين حين تخطى أدبه وفكره وفنه الحدود ليشغل الناس هذه الأيام فى أوروبا،وبالتحديد فى العاصمة الإيطالية روما،لأكثر من عشرة أيام متصلة . . فى مناقشات دائمة موضوعها هذا الرجل وأدبه وفكره وفنه ، ولينتقل الحديث عنه مع الوفد الثقافى المصرى من العاصمة إلى بقية مدن إيطاليا وقراها .

هذا هو نفسه توفيق الحكيم يجلس فى ملابس منزلية بسيطة ، ويخفى إحدى يديه تحت ردائه الصوفى طلبا للدفء . . ها هو يجلس بكل سنواته وكتبه ، بكل أدبه وفكره ، بكل سخريته وقوته . يجلس وليس معه إلا هذه الأعداد من الكتب وضعت حوله فى شكل أشبه ما يكون بالمائدة التى فرغ الإنسان من التهام طعامها وتركها فى غير ترتيب أو تنظيم . كتب من المؤكد أنها فى هذا المكان ليست للزينة أو للتصوير . . فمنها يدرك الحقيقة ويقدمها لى ولك حتى ولو كان على فراش المرض .

وأكثر ما أدهشنى هو ترحيبه الحار . . الذى كان من أبرز صوره أنه أمر لى ــ ولأول مرة ــ بفنجان من القهوة . وقد تشككت فى بادىء الأمر فى تحقق هذا الإنجاز . لدرجة أننى قلت له مداعباً : أرجو ألا يكون أمراً مع وقف التنفيذ كما عودنا أستاذنا . وهنا ضحك وقال : بل مع التنفيذ الكامل . . فلا مفر هذه المرة من هذه التضحية لقاء سفرك من أجلى إلى ايطاليا مشتركاً ومتابعاً لمؤتمر المستشرقين حول أعمالى .

وحين بدأت فى توجيه أسئلتى ــ وكنت مشفقاً على شيخنا من نفسى . . ــ تعمدت أن يتفرع السؤال الواحد إلى عدد من القضايا أملا فى أن أحصل على إجابة حتى على إحداها . . إلا أنه مع ذلك كان يجيب فى تدفق يخطف الانتباه . . كان يستمع أولاً ثم يتأمل،وقبل أن يشرع فى الرد كان حرصه يجعله يتردد لحظات فى الإجابة . ثم لا يلبث أن يطرح فكرته ويدافع عنها بإصرار وشرف .

وعلى امتداد ما يقرب من أربع ساعات . . كان لا يقطعها إلا نوبات الاطمئنان الطبى على مفكرنا الكبير . كانت الأفكار تعصف داخل المكان . . لتؤكد حقيقة . . هى أن قدرة الإنسان المصرى على أن يعطى للحياة من نفسه تتمثل فى توفيق الحكيم الذى تجاوز الخامسة والثمانين . . . وكان السؤال الأول .

● بمناسبة تكريم الثقافة الإيطالية ممثلة فى فنانيها وأدبائها ومفكريها لأدبكم فى مهرجان ثقافى .. هل ترى أن هذا التقدير يرمز إلى صلات قديمة ربطت الثقافة العربية بالثقافة الأوربية . حيث كانت إيطاليا ـ بالذات ـ وعلى وجه التحديد جنوبها ، هى حلقة الاتصال بين ثقافة الشرق وثقافة الغرب عندما تمت عملية الإخصاب بين الفكر العربى البالغ كمال تطوره ، وبين العقل الأوربى وهو بسبيل يقظته وتلمس طريقه ؟

– بالطبع .. بل إن هذا التكريم الذى أشكرهم عليه يرمز إلى هذا التعانق بين قارة أوربا ، وقارة أفريقيا . وشمال البحر الأبيض المتوسط وجنوبه . وهو ما كانت إيطاليا دائماً هى السبَّاقة إلى هذا الاتصال .

وكما تقول ، وأوافقك على ذلك ، إن هذا الاتصال الثقافى قديم . وله مظاهر شتى وفى كل مجال . ويكفى أن أذكرك بأنه قد سجل ذلك الاتصال بين مصر وإيطاليا فنيًا بالموسيقى فى أوبرا عايدة ، التى وضع موسيقاها رجل من أكبر رجال الموسيقى فى العالم وهو فيردى . فاقترنت الموسيقى الإيطالية بمصر القديمة وتاريخها .

ثم إذا ذكرنا فضل إيطاليا على الثقافة العالمية كلها ، لما استطعت أن أحصى هذا الفضل . ويكفى أن أقول لك إن جائزة روما ، فى الموسيقى ، كان يسعى إليها كل الموسيقيين فى العالم . أما بالنسبة إلى مصر . فإن المستشرقين العظام مازالوا فى ذاكرة الثقافة المصرية منذ عشرات السنين . وأذكر منهم من كان له اتصال بعملى وهو البرفسور جابريللى فى بحوثه العميقة فى الأدب العربى الحديث والقديم ، ثم ريجستتانو الذى ترجم لى أهل الكهف التى مثلت منذ نحو ثلاثين عاماً فى باليرما .

وذاكرتى الضعيفة الآن ، لا تمكننى من حصر المظاهر الكثيرة لهذا التعاون الثقافى بين مصر وإيطاليا ؛ وكان بودى أن تسعفنى هذه الذاكرة كى أذكر لك الكثير مما يربط ثقافتنا بالثقافة الإيطالية ورجالها العظام .

● لعل إشارتكم إلى دور المستشرقين فى الثقافة العربية تطرح عدة تساؤلات منها : هل صحيح أن الوجه الحقيقى للاستشراق هو الاستعمار والتبشير؟ وهل معنى ذلك أن الاستشراق خال من البواعث الإيجابية كالباعث العلمى مثلاً ؟ وبماذا تفسر وجود فئات من المستشرقين ممن اعتنقوا الإسلام ، أو لم يعتنقوه ولكنهم مع ذلك منصفون للثقافة العربية والحضارة الإسلامية بوجه عام ؟

– منذ البداية أتفق على بعض التحديدات التى وردت فى سؤالك ، بعد ذلك أستطيع القول بأن هذه الاتهامات لا تسرى على جميع المستشرقين ، لكن ما العمل والتعميم فى الأحكام أصبح أسلوباً لحياتنا الثقافية ؟

إذا قلنا ، مثلاً ، عن كل مستشرق إنه استعمارى ، وله إتجاهات سياسية ، أو إنه من أعداء الدين أو نحو ذلك ، فإن ذلك تعميم غير عادل . وإذا صح وثبت بالدليل القاطع فى بعضهم ، فإن البعض الآخر كان مخلصاً فى خدمة الثقافة العربية . وقد بذل من أجلها مجهودات كبيرة . : مثل بعض المستشرقين الذين قضوا حياتهم فى تحقيق الكتب القيمة فى تراثنا العربى . وما كنا نستطيع أن نصنع ذلك بأنفسنا ! إننا حتى اليوم لم نستطع أن ننشىء أو نطبع دائرة معارف عربية ، مثل الموسوعة العربية الميسرة التى صدرت بأموال أجنبية ، والتى قام بأمرها عدد من مفكرينا ومثقفينا تحت إشراف الأستاذ شفيق غربال . حتى اليوم لم نحاول أن نصنع مثلها لا كحكومة ولا كأفراد . وقد يكون فى هذه الموسوعة بعض الأخطاء والتجاوزات أو ما يمكن أن يسمى بأنه مآخذ ، لكن ذلك لا يمنع من الاستفادة من نفعها . فيكفى أن نعرف ـ مثلاً ـ متى ولد ومتى توفى أحد شعراء العربية القدامى فإنك تجده بسهولة ويُسْر فى هذه الموسوعة .

إن كثيراً من المستشرقين أدوا خدمات للثقافة العربية ، وآثارهم الأدبية والفكرية خير شاهد وأصدق دليل ، بصرف النظر عن بعض المآخذ والتجاوزات . ولعلنا نذكر الحديث الشريف للنبى عليه الصلاة والسلام الذى يقول : « دع ما يريبك إلى مالا يريبك » بمعنى أن نأخذ من هؤلاء المستشرقين مالا شك عندنا فى صحته وفائدته ونترك ما نرى فيه الريبة والشك .

أما الاكتفاء بتوجيه الاتهامات فحسب ودون بحث أو تمحيص . فإنى أعتبر ذلك نوعاً من الكسل العقلى الذى ابتلينا به فى هذا الزمان .

● بهذه المناسبة ، ما تفسيركم لما يتردد من تشكيك فى إنتاج البعض عمن ثقفوا ثقافة أوروبية ولم يعلنوا خروجهم على الثقافة العربية ، بأن إنتاجهم لون من ألوان العمالة للغرب أو للشرق أو خدمة لدواعى دينية معينة ؟ ألا ترون فى هذا الرأى إجحافاً بحق من يكون بالفعل صاحب إنتاج جيد يفيد الثقافة ؟ وهل ترون أن مثل هذه الاتهامات قد كشفت بالفعل فكر من توجه إليه على مدى نصف قرن ؟ ثم ماذا تقولون لمن توجه إليه هذه الاتهامات ؟

– أعتقد أن من يقول ذلك هو من المصابين بالكسل العقلى ، ليت الذى يقول ذلك ويلقى الاتهامات يمنة ويسرة أن يكلف نفسه أولاً فى البحث عن الأسباب والمسببات حتى لا يلجأ إلى التعميم العقيم ، والإشاعة التى لا تطالب بدليل . ليته يفعل قبل أن يشنف الآذان بهذا الضجيج وتلك الضوضاء ، ليته يجرب الحكم العادل الذى يبحث فيما يمكن أن يكون نافعاً من أى شخص مستهدف بالاتهامات . فيقول لنا إن هذا المتهم أخطأ فى هذا الجانب ، ولكنه نفعنا فى الجانب الآخر . أما أن تكون أحكامه كلها متصفة بالتعميم فهذا مرض نسأل الله أن يشفينا منه !

ظلم كبير ليس فى حق المستهدف بالاتهامات فحسب ، ولكنه ظلم فى حق الثقافة العربية المعاصرة أيضاً . فما الذى استفادته الثقافة العربية من هدم أبنائها ، وإظهارهم دائماً بصورة المتهمين المذنبين ؟ وما الذى يستفيده صاحب الاتهام الظالم من وراء اتهامه للآخرين ؟ هل هى الشهرة ؟ هل هو المجد ؟ هل هى الرفعة حتى على جثث الآخرين ؟ ثم أليس من المدهش والعجيب أن يرتفع دائماً المستهدف بالاتهام بينما يكون العكس بالنسبة للذى يتهم ؟





لقد هوجم طه حسين على مدى أكثر من نصف قرن ، وأعتقد أنه سوف يهاجم كثيراً بعد ذلك . ومع هذا فقد بقى طه حسين معْلَماً من معالم الثقافة العربية المعاصرة .

للمجيدين الذين يُستهدفون بالاتهام والهجوم أقول إن الذى يعمل فى الحياة العامة لابد من استهدافه بالاتهام والهجوم فهذا من طبيعة الأمور بعامة ، وفى مجتمعنا الثقافى على وجه الخصوص .

● ألا ترون أنه من ألوان الكسل العقلى ــ أيضاً ــ هذه النغمة التى نسمعها فى الآونة الأخيرة ، والتى تنتهى بأننا ليس لدينا شىء . كأن نقول ليس لدينا فلسفة ، وليس لدينا إبداع ، وليس لدينا نبوغ ؟ ألا ترون أن مثل هذا القول يلقى على الأقل ظلالاً من المسئولية على قائله خاصة إذا كان مبرزا فى المجال الذى يعلن فيه عن قصورنا وتخلفنا ؟

– بالتأكيد . إن عبارة « ما عندناش شىء » تدل على هذا الكسل العقلى .

كنت أود ممن يقول ذلك أن يفكر أولا فى الأسباب . فيقول « ما عندناش فلسفة » بسبب كذا وكذا ، وما « عندناش إبداع » بسبب كذا وكذا ، وما « عندناش نبوغ » بسبب كذا وكذا .

ثم لأننا لا نفكر تفكيراً سليماً ، وللأسف ليس لدينا قدرة على هذا التفكير السليم . فإنه أصبح عادياً ومألوفاً أن لا نضع السؤال بشكل تحليلى . كأن نقول ما المقصود بالفلسفة التى نريد أن تكون لنا ؟ وهل توجد بلاد أخرى مثلنا فى قارة أخرى من القارات أم أننا دأبنا على مطالبة أنفسنا فقط بشىء نظن أنه يخصنا وحدنا ؟ على سبيل المثال هناك بلاد متقدمة وليست متخلفة فى آسيا أو حتى فى أوربا نفسها لا تقول عن نفسها مثلما نقول نحن . لماذا لا توجد فلسفة لبلد كاليابان ؟

إن الذين يقولون ذلك ينظرون إلى فلسفات معاصرة أو اتجاهات فنية حديثة كالوجودية والماركسية والاشتراكية والسريالية ، هم يقولون ليس لدينا فلسفة . كالوجودية مثلاً . ولا يسألون عن الظروف التى نشأت فيها هذه الفلسفة . وهل هذه الظروف تصلح لمجتمعنا بما فيه قيم ومبادىء ؟

قبل أن نضع عبارة « ما عندناش » بمثل هذه السذاجة ينبغى أن ندرس واقعنا ونحلل ظروفنا . حتى لا يصبح مصيرنا كمصير الطفل الذى لا يملك بدلة مثل بدلة جاره فيكتفى بكلمة « ما عنديش » ولا يفكر فيما وراء هذه الكلمة من أسباب وتبريرات .

إن مثل هذه النغمة ــ على حد قولك ــ لو سادت فإنها تقودنا إلى مرحلة الطفولة الفكرية ، وتبعدنا عن النضج الفكرى ؛ لأن النضج الفكرى يبدأ عادة بكلمة « لماذا » ، يأتى بعدها التحليل الذى يقودنا إلى التفكير السليم .

● فى مقاله التحليلى عن كتابكم « التعادلية » قال مفكرنا الكبير الدكتور زكى نجيب محمود : « قرأت الكتاب ، فخيل إلى وأنا ماض بين صفحاته أننى إنما أستمع إلى فيلسوف من فلاسفة اليونان الأقدمين ، يتكلم العربية ويرتدى ثياب أوربا العصرية » ثم ختم مقاله قائلاً : « إننا لن نذكر الفلسفة العربية بعد اليوم إلا وفى أذهاننا فكرة التعادلية التى بسطها أديبنا الحكيم » من هذا الحكم هل ترون أن التعادلية تصلح لأن تكون مذهباً فلسفياً ؟ وإذا كانت كذلك ، فما هو موقفها من الفلسفات المعاصرة كالوجودية مثلاً ؟ وما رأيكم فى الآراء التى تخلط بينها وبين الوسطية أو تجعل بينهما صلة رحم وقربى ؟

– من الممكن أن تكون التعادلية مشروعاً لفلسفة . بمعنى أن يقوم على تناولها ــ بعد ذلك ــ فلاسفة متخصصون . فتوضع فى إطار المناهج الفلسفية . واقترابها من الفلسفة يرجع إلى أنها مستمدة من فلسفتنا المأخوذة عن « القرآن الكريم » والتى أساسها أن الأمة الإسلامية أمة وسط .

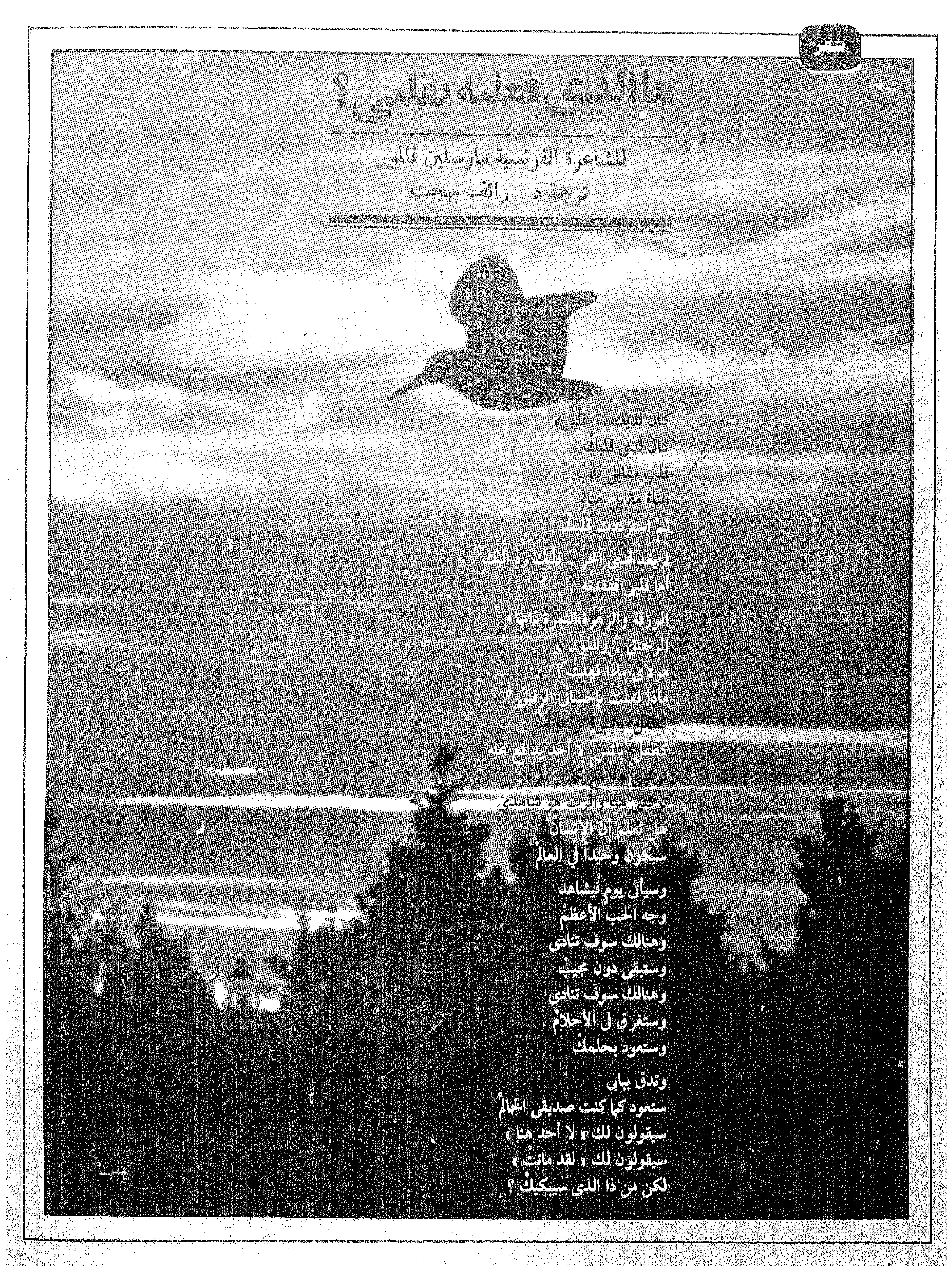
ونتيجة التعادلية العملية تتفق مع التعامل الإسلامى . ومن هنا يمكن القول بأنها ليست « بالضبط » كالوسطية . لأن الوسطية هى النتيجة الأخيرة للتعامل . على حين أن التعادلية هى السبب الأول الذى يؤدى بعد ذلك إلى الوسطية ، وهو مأخوذ من النظام الكونى نفسه ، المبنى على تعادلية الكون . بمعنى أنه لا يوجد فى الكون ولا فى التركيب الإنسانى طغيان موجود على موجود . بل إنه طغيان لقوة على قوة ، تجعل القوة الضعيفة تفرز أو تولد فى الحال قوة خفية تعادل بها القوة الطاغية .

التعادلية ببساطة هى القوة التى تعادل بها الموجود الضعيف قوة الموجود الكبير حتى يضمن وجوده وعدم فنائه .

أما عن مسألة علاقة التعادلية بغيرها من فلسفات العصر كالوجودية فى هذا الأمر ، يمكن القول مسبقاً إن هذه العلاقة لم تكن فى اعتبارى لأن الوجودية وغيرها من الفلسفات المعاصرة نتجت عن ظروف اجتماعية خاصة ببلادها ولها منابعها الخاصة . أما التعادلية . فإذا كان لابد من إيجاد منبع لها ؛ فأقول ربما كان منبعها ظروفنا نفسها . حيث كنا دولة ضعيفة محتلة بدولة قوية . فإذن ، لابد أن نجد فى الضعف قوة خفية نستطيع أن نمنع بها ابتلاع الدولة القوية . وربما كانت هذه القوة الخفية هى التى جعلتنا نتخلص من قوة الاحتلال لبلادنا . ولو أنى لم أفحص هذه المسألة هكذا . وإنما فحصتها من الوجهة الكونية والدينية . التى تتلخص فى أنه خير الأمور الوسط .

ان الغرض عندى هو البحث عن موضع قوة فى كل ضعف . وعلى هذا أيضاً فالتعادلية هى المقاومية ، وكان يمكن أن أسميها المقاومية وهى قوة ضعيفة تقاوم القوة الطاغية .

« وللحديث بقية العدد القادم »



ما الذي فعلته بقلبي ؟

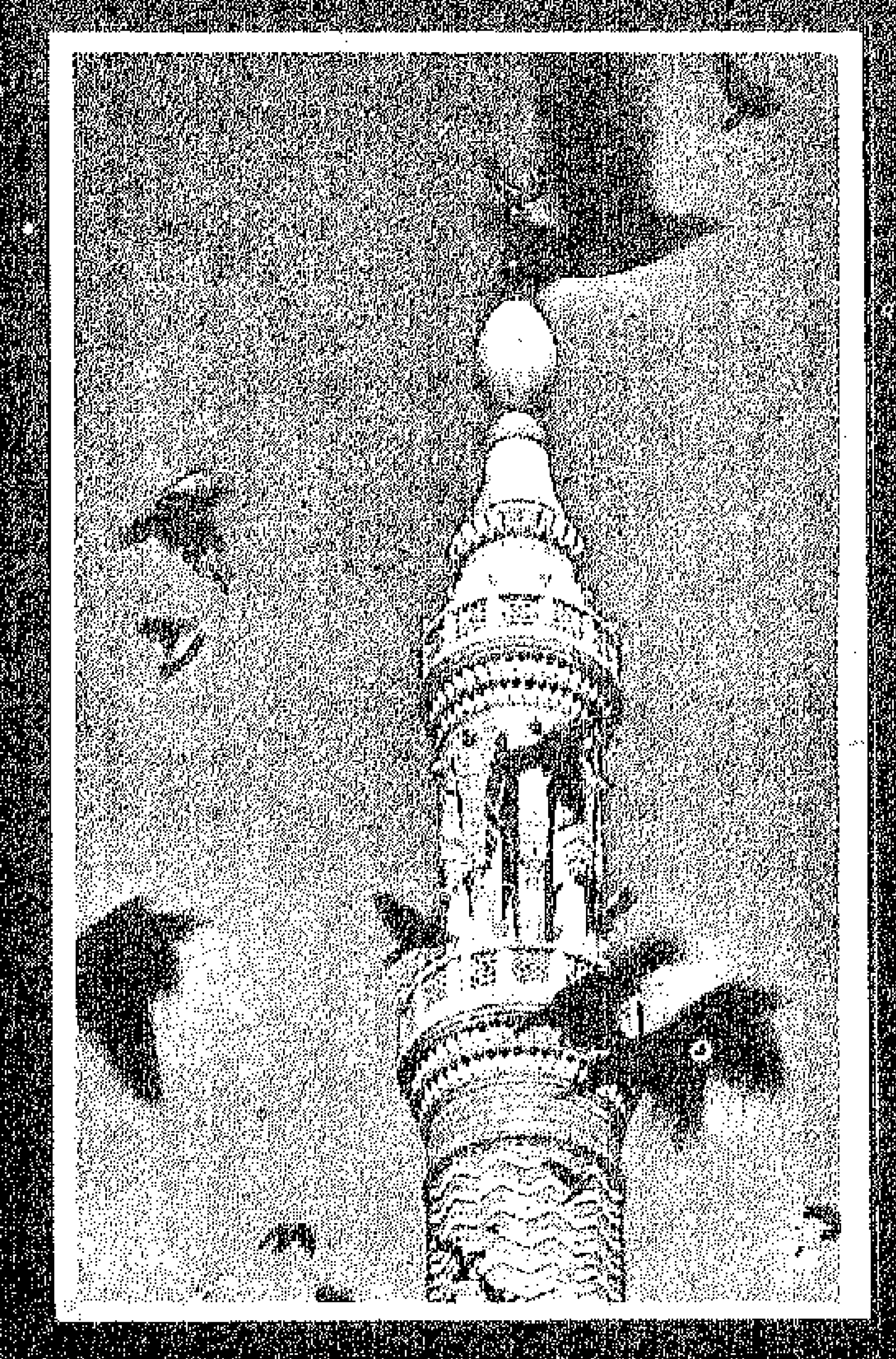
للشاعرة الفرنسية مارسلين فالمور
ترجمة د. رأفت بهجت

كان لديك ... قلبي
كان الذي ... ملك
قلب مقابل قلب
حياة مقابل حياة
ثم استرجعت قلبك
لم يعد لدي أحد ... قلبك رد إليك
أما قلبي فقدته
الورقة والزهرة والثمرة ذاتها
الرحيق ، واللون
مولاي ماذا فعلت ؟
ماذا فعلت بإحساس الرقة ؟
[illegible]
كطفل بائس لا أحد يدافع عنه
[illegible]
... منه والموت هو شاهدى
هل تعلم أن الإنسان
سيكون وحيدا في العالم
وسيأتي يوم فيشاهد
وجه الحب الأعظم
وهنالك سوف تنادى
وستبقى دون مجيب
وهنالك سوف تنادى
وستغرق في الأحلام
وستعود بحلمك
وتدق ببابى
ستعود كما كنت صديقى الحالم
سيقولون لك « لا أحد هنا »
سيقولون لك « لقد ماتت »
لكن من ذا الذى سيبكيك ؟

في التنوير الإسلامي

ليس بالضرورة أن يكون التنوير تقليداً للغرب . . فللمسلمين تنويرهم النابع من نظر العقل المستنير في المنابع النقية والجوهرية للإسلام !

د. محمد عمارة

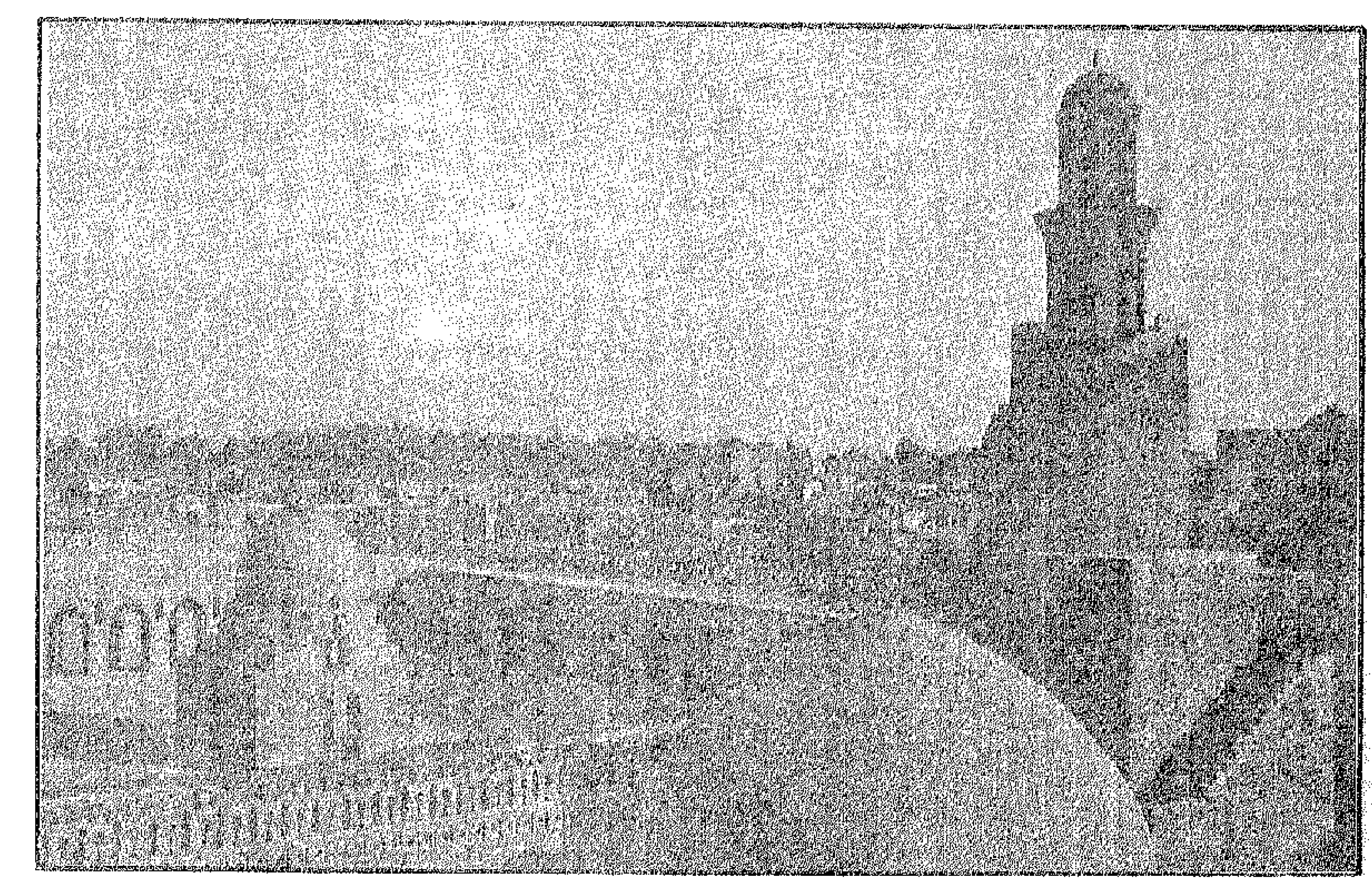


التصدى للتغريب



انتهينا من نقد تيار الجامعة الإسلامية للتخلف العثماني ويبقى تصدى تيار هذه « الجامعة الإسلامية » للمد « التغريبي » ، الذى زحف على بلادنا فى ركاب الغزوة الاستعمارية الحديثة ، فلقد شغل الحيز الكبير فى فكر هذا التيار . . .

فالأفغاني ـ رائد هذا التيار ـ قد كان حرباً على المد الاستعماري الغربي أينما حل أو ارتحل . . بالسلاح ، وبالقلم ، وبالتنظيم . . في الأفغان ، والهند ، ومصر ، وفارس ، والحجاز ، والسودان وتركيا ، والعراق . . الخ . . الخ . . وتنظيم [الحزب الوطني الحر] ، الذى أقامه ، سرياً ، بمصر فى سبعينيات القرن التاسع عشر الميلادى . . ثم تنظيم [العروة الوثقى] ، السرى ، الذى تزعمه فى الثمانينيات ، والذى امتدت فروعه ـ عقوده ـ من مصر والسودان إلى الهند . . كل ذلك كان بعضاً من جهود هذا التيار ، تصديا لهجمة الاستعمار على ديار الإسلام . .



وإذا كان الرجل قد قاد القتال ضد الإنجليز فى أفغانستان . . ومهد للثورة المصرية التى قادها أحمد عرابى فى مطلع الثمانينيات . . ودعا المصريين للعصيان المدنى ، وللثورة المسلحة ضد الاحتلال الإنجليزى . . فإن كتاباته فى كشف أهداف الاستعمار ووسائله تشكل واحدة من أعمق وأخلص وأرقى صفحات أدبنا السياسى الحديث . . إنه القائل : « **أنرضى ، ونحن المؤمنون ، وقد كانت لنا الكلمة العليا ، أن تضرب علينا الذلة والمسكنة ؟ ! . . وأن يستبد فى ديارنا وأموالنا من لا يذهب مذهبنا ، ولا يرد مشربنا ، ولا يحترم شريعتنا ، ولا يرقب فينا إلاً ولا ذمة ؟ بل كل همه : أن يسوق علينا جيوش الفناء حتى يخلى منا أوطاننا ، ويستخلف فيها ، بعدنا ، أبناء جلدته ، والجالية من أمته ؟ !!** . . » .

والخائن ــ عنده ــ ليس من يسلم بلاده للعدو ، وحده ، بل ومن يركن للدعة حيث يستطيع زلزلة أقدام الغزاة . . « **فلسنا نعنى بالخائن من يبيع بلاده بالنقد ، ويسلمها للعدو بثمن بخس أو بغير بخس ــ وكل ثمن تباع به البلاد فهو بخس ! ــ بل خائن الوطن : من يكون سبباً فى خطوة يخطوها العدو فى أرض الوطن ، بل من يدع قدماً لعدو تستقر على تراب الوطن وهو قادر على زلزلتها** » .

والاستعمار الذى حاربه الأفغانى لم يكن الاحتلال العسكرى وحده ، ولا السيطرة الإدارية والحكومية فقط . . فالرجل قد أبصر المضمون الاقتصادى لهذه الهجمة الاستعمارية . . وأدرك دور الامتيازات الأجنبية التى منحها ويمنحها الحكام المسلمون للدول الاستعمارية ، دورها فى التمهيد للغزو العسكرى ، وفى تأييده وإطالة أجله . . فكتب يقول : « **إن مصدر الشقاء ومنبع البلاء فى الشرق وممالكه إنما كان من الامتيازات الأجنبية ؟** ! . . وعندما منح الشاه الايرانى ناصر الدين [١٢٤٦ - ١٣١٣هـ ١٨٣١ - ١٨٩٦ م] المستعمرين الإنجليز امتيازات أجنبية ، منها الأراضى ، والمبانى ، والمياه . . ومنها إنشاء « بنك » يمسك زمام الحركة المالية فى إيران ، أثار الأفغانى الشعب وعلماءه ضد هذه الامتيازات ، وتحدث عن « البنك » ودوره فى السيطرة الاستعمارية التى تسلب الأمة مقدراتها ، فقال : « . . . **والبنك ! وما أدراك ما البنك ؟ ! هو إعطاء الأهالى كلية بيد عدو الإسلام ، واسترقاقه لهم ، واستملاكه إياهم ، وتسليمهم له بالرياسة والسلطان ؟ !** . . » .

وصراع الأفغانى ونضاله من أجل تحرير مصر ــ لما أبصر من دورها القائد ــ يحتل مكاناً متميزاً وبارزاً فى كفاحه العملى وكتاباته السياسية . . وكذلك متابعاته لقضية السودان الوطنية . . وقس على ذلك ما صنع لتحرير الهند . . وإيران . . وأفغانستان . . الخ . . الخ . .

أما فى المغرب العربى فإن نضال تيار « الجامعة الإسلامية » ــ الذى تمثل فى [جمعية العلماء المسلمين الجزائريين] ، بقيادة ابن باديس ــ هو الذى أنقذ هذه البلاد من « الفرنسة » ، وصد عن ذاتيتها الحضارية ذلك السحق الذى مارسه الفرنسيون بوحشية فاقت كل التصورات . . ثم تصاعد هذا النضال حتى حمل الثوار السلاح فحرروا الأرض وأعادوا الأمة إلى أحضان العروبة والإسلام . .

أما « التغريب » و « التحديث الغربى » ، اللذان تمثلت فيهما « روح الحضارة المادية الغربية » واللذان حملهما الاستعمار إلى بلادنا فى ركاب غزوته الحديثة ، فزرعهما فى « العقل » وفى « الواقع » وساعد على تبلور تيار من « الصفوة » يؤمن بهما ، ويبشر بطريقهما سبيلاً وحيداً للنهضة . أما هذا « التغريب » وذلك « التحديث » ، فلقد كان لهما نصيب ملحوظ فى فكر تيار « الجامعة الإسلامية » ، كشفاً وتعرية وتحذيراً وتفنيداً . .

فحضارة الغرب ــ كما يقول الكواكبى ــ حضارة مادية ، والإنسان « الغربى : مادى ، لا دين له غير الكسب » . . فبينها وبين حضارتنا « الوسطية » خلاف بين . . فحضارتنا ، والإسلام جوهرها ، قد جمعت ووازنت ما بين « المادة » و « الروح » . . وكما يقول الإمام محمد عبده : « . . **فلقد ظهر الإسلام ، لا روحيا مجردا ، ولا جسدانيا جامداً ، بل إنسانياً وسطاً بين ذلك ، آخذا من كل القبيلين بنصيب ، فتوفر له من ملاءمة الفطرة البشرية ما لم يتوفر لغيره ، ولذلك سمى نفسه دين الفطرة** ، وعرف له ذلك خصومه اليوم ، وعدوه : المدرسة الأولى التى يرقى فيها البرابرة على سلم المدنية ! » . . فطريقنا إلى النهضة الحضارية ليس طريق الغرب و « التغريب » ! . .

وإذا كانت الحضارة الغربية قد قدمت وتقدم ــ فى الفكر الإجتماعى :

● **الليبرالية ــ الرأسمالية** : التى تغلب جانب « الفرد » على « المجموع » ، إلى الحد الذى أثمر ذلك الحقد المدمر بين الطبقات .

● « **والشمولية ــ الاشتراكية** » : التى هى رد الفعل الحاقد على المظالم الإجتماعية « لليبراليتهم ــ الرأسمالية » الأمر الذى يهدد المجتمعات الغربية بالكوارث . . .

فإن تيار [الجامعة الإسلامية] قد قدم عدل الإسلام الاجتماعى ، المركوز فى الدين والمتسق مع طبيعة الأمة ، والبرىء من تطرف « الإفراط » و « التفريط » كليهما . . .

« **فالاشتراكية الغربية ــ [برأى الأفغانى] ــ ما أحدثها وأوجدها إلا حاسة « الانتقام » من جور الحكام والأحكام ، وعوامل الحسد فى العمال من أرباب الثراء ، الذين إنما أثروا من وراء كدهم وعملهم . . واستعملوا ثروتهم فى السفه . . . وهى الآن محض ضرر ، بعد أن كان المنتظر منها كل نفع . . فكل عمل يكون مرتكزاً على الإفراط لابد وأن تكون نتيجته التفريط ؟** ! » . . .

ثم يمضى الأفغانى ليعرض للفكر الاجتماعى الإسلامى المتميز ؛ فيقول : « **أما الاشتراكية فى الإسلام ، فهى ملتحمة مع الدين الإسلامى ، ملتصقة فى خلق أهله ، منذ كانوا أهل بداوة وجاهلية** ! . . » .

ثم يضرب الأمثلة على تطبيقات الإسلام بميدان « الاشتراك » فى الثروة ، دون تجريد الناس منها بـ « إخاء ومؤاخاة » الرسول صلى الله عليه وسلم ، بعد الهجرة ، بين المهاجرين والأنصار . . . ويخلص إلى أن تطرف الفكر الغربى ، قد جعل الاشتراكية هناك « كلمة حق يراد بها باطل » ! . . بينما هى فى الإسلام وسط . . وخير الأمور أوسطها . . ولذلك « فهى عين الحق ، والحق أحق أن يتبع ! . . » .

أما معالم هذه « الوسطية الإسلامية » فى الفكر الاجتماعى ، لدى تيار [الجامعة الإسلامية] فيمكن تحديدها فى :

● أن الإسلام يجعل المال ملكاً لله . . والناس مستخلفون فى هذا المال . . أى أن « ملكية الرقبة »

لله . . وللنـاس فيـه « ملكيـة المنفعـة » ، التى هى « الوظيفة الاجتماعية » للمال . .

● أن تكافل الأمة الاجتماعى هو البديل والعاصم من الصراع الطبقى المدمر لوحدة الأمة وتضامنها . .

فعندما يلمح الإمام محمد عبده إضافة القرآن المال لضمير الجمع فى سبع وأربعين مرة ، على حين أضيف لضمير الفرد سبع مرات فقط . . يقول : « إن الله ينبه بذلك على تكافل الأمة فى حقوقها ومصالحها ، فكأنه يقـول : « إن مـال كـل واحـد منكم هـو مـال أمتكم » ؟ ! . .

والكواكبى يرى أن المال مستمد من « فيض الله ، أودعه فى الطبيعة ونواميسها . . » والعمل هو السبيل للاختصاص بشىء منه « فالمال هو قيمة الأعمال ، ولا يجتمـع فى يـد الأغنيـاء إلا بـأنـواع من الغلبـة والخداع . . والأرض الزراعية ملك لعامة الأمة ، يستنبتها ويتمتع بخيراتها العاملون فيها فقط . . » !

فتميـز فكر الجامعة الإسلاميـة ، عن « فكـريـة التغريب » ، على هذه الجبهة أيضاً ! . .

وإذا كانت الحضارة الغـربية لم تعرف « الوسـطية الإسلامية » ، التى ألفت بين ماعد هناك متناقضات لا سبيل للتأليف بينها . . وإذا كانت قد اختارت « المادة » دون « الروح » ، وانحازت إلى « الكسب » دون « القيم » ، فإن حضارتنـا قد أقـامت « العلاقـة الجدلية » بين الفكر و « الواقع » ــ وكذلك بين سائر الأقـطاب فى الـظواهـر ــ . . . وعن العـلاقـة بـين « الفكر » وبين « الواقع » يتحدث جمال الدين الأفغانى فيقول : « إن الأفكار العقلية ، والعقائد الدينية وسائر المعلومات والمدركات والوجدانيات النفسيـة ، وإن كانت هى الباعثة على الأعمال ، وعن حكمها تصدر بتقدير العـزيز العليم ، لكن الأعمـال تثبتها وتقـويها وتطبعها فى الأنفس عليهـا ، حتى يصير مـا يعبر عنـه بالملكة والخلق ، وتترتب عليه الآثار التى تلائمها . . نعم ، إن الإنسان بفكره وعقائده إلا أن ما ينعكس إلى مرايا عقله من مشاهد نظره ومدركات حواسه ، يؤثر فيه أشد التأثير ، فكل شهود يحدث فكرا ، وكل فكر يكون له أثر فى داعية وعن كل داعية ينشأ عمل ، ثم يعـود من العمل إلى الفكـر ، ولا ينقـطع الفعـل والانفعال بين الأعمال والأفكار ، مادامت الأرواح فى الأجساد ، وكل قبيل هو للآخر عماد . . » .

فحضـارتنا ، قبـل كل شىء ، « حضـارة مؤمنة » ، إنسانها « إنسان بفكـره وعقائده » قبل كـل شىء . . و « الأفكار » فيها « هى الباعثة على الأعمال » ، لكن « الفكر » يقوى ويتـدعم « بالـواقع والعمـل » ، لأن انعكـاسـات « الـواقـع » هى « فكـر » يغنى ويـطور ويـدعم ، بـل ويعـدل ، « الفكـر » الـذى بـدأ منـه الانطلاق ! . . فهى لا تعرف « الثنائية » التى تميزت بها الحضارة الغربية عندما أقامت التناقض بين « الفكر » و « المادة » ، وبـين « الـدين » و « الـواقـع » ، بـين « الإنسـان » و « الـطبيعـة » . . . ثم انحـازت إلى « المادية » و « العلمانية » إنحيازا مطلقاً ! . .

وإذا كان « التغريب » قد باض وأفرخ فى « المدارس المدنية » الحديثة ، وفى روح علومها التى قلدت الروح للحضارة الغربية ، ثم استوى فى عقـول « الصفوة » التى تعلمت فى هذه المدارس ، تعليم تقليد خلا من الحسّ المميز والنظرة النقـدية ، لافتقار أصحابـه إلى الوعى بالروح البديل الذى تقدمه حضارتهم العربيـة الإسلامية . . وإذا كان هذا هو دور « المدارس المدنية » الحديثة ، وأهلهـا فى تيار « التغـريب » ، وما يمثله فى التحدى الحضارى لأمتنا ، فلقد انتقد تيار « الجامعة الإسلامية » ما أصاب حياتنا التعليميـة من ازدواج ، قسمهـا بـين أهـل الجمـود ، الـذين يمثلون التخلف العثمانى . . وأهل « التغريب » ، الذين يمثلون روح الحضارة الغربية . . دون أن يكون لحضارتنا نحن فى هذا الميدان الحيوى مكان ولا نصيب ؟ ! . .

والأفغانى يوجه النقد إلى حصون « التغريب » هذه فى الـدولة العثمـانية وفى مصـر ، فيقول « لقـد شيد العثمانيون عـددا من المدارس عـلى النمط الجديـد ، وبعثوا بطوائف من شبانهم إلى البلاد الغربية ، ليحملوا إليهم ما يحتاجون من العلوم والمعارف والآداب ، وكل ما يسمونه « تمدنا » . وهو فى الحقيقة تمدن للبلاد التى نشـأ فيها عـلى نظام الـطبيعـة وسير الاجتمـاع الإنسانى : ــ فهل انتفـع المصريـون والعثمانيـون بما قدموا لأنفسهم من ذلك ، وقد مضت عليهم أزمان غير قصيرة ؟ ! . . نعم ، ربما وجد بينهم أفراد يتشدقون بـألفاظ الحـرية والـوطنية والجنسيـة ــ [القوميـة] ــ وما شاكلها . . وسموا أنفسهم زعماء الحرية . . ومنهم آخرون قلبوا أوضاع المبانى والمساكن ، وبدلوا هيئات المآكل والملابس والفرش والآنية ، وسائر الماعـون ، وتنافسوا فى تطبيقها على أجود ما يكون منها فى الممالك الأجنبية ، وعدوها من مفاخـرهم . . . فنقوا بـذلك ثروتهم إلى غير بلادهم ! . . وأماتوا أرباب الصنائع من قـومهم . . وهـذا جـدع لأنف الأمـة ، يشـوه وجهها ، ويحط بشأنها ! . . لقد علمتنا التجارب أن المقلدين من كل أمة ، المنتحلين أطوار غيرها ، يكونون فيها منافذ لتـطرق الاعداء إليهـا . . .

وطلائع لجيوش الغالبين وأرباب الغارات يمهدون لهم السبيل ، ويفتحون الأبواب ، ثم يثبتون أقدامهم ؟ !

فهـذا « التحـديث الغـربى » ليس هـو « تمـدننـا الإسـلامى » . . بـل إنـه ليس حقيقـة « التمـدن الغربى » ، لأن التمدن نبت طبيعى يرتبط بالمناخ الذى نما فيه ، فإذا استعير إلى مناخ مغاير ــ كما هو الحال مع مناخ حضارى مغاير كمناخنا الحضـارى ــ لم يبق منه سوى « الشكل » . . ! إنه سيكون أشبه ما يكون بالعود الجاف الذى لا حياة فيه . . . يستوى فى ذلك أن يكون « روحاً » فى العلوم الانسانية تجعل العلم الإنسانى ماديا يشيع الإلحاد . . . وشعارات ودعوات لا معنى لها فى غير البيئة التى أثمرتها وأفرزتها . . أو أنماطا للعمـارة والبناء والمآكل والملبس وطرائق العيش . . . فجميـع ذلك داخل فى « تقليد الأشكال واستعارة القشور » ، بعيداً عن معنى « التمدن » الصحيح . . .

والأدهى من ذلك أن هذا التقليد ــ [التحديث الغـربى] ــ يربط الأمـة بسـلاسـل التبعيـة لغـزاتها وأعدائها ، سواء فى الفكر أو فى الاقتصاد . . فتموت حرفنا وصناعاتنا ، وتنتقل ثرواتنا إلى الذين يصدرون لنا سلع حضارتهم . . . وباعتياد التبعية تتسع شرائح الذين ربطوا عقولهم ونمط حياتهم واستهلاكهم بالغرب الاستعمارى ، حتى ليدافعون عن حضارتـه ونمطه فى العيش والتفكير إلى الحد الذى يصبحون فيـه طابـوراً خامساً يتطوع كى يكون الـطليعة للجيش الغـازى ، يمهد له السبيل ، ويفتح له الأبواب ، ثم يثبت أقدامه فى أرض الوطن :

تلك هى مخـاطر التغـريب ، كما تمثل ويتمثـل فى « التحديث » على النمط الغربى ، دونما تمييز بين ما ينفع منه وما يضر . . ودونما اتخاذ روح حضارتنا ميزاناً نزن به عند الاختيار . .

لقـد أدرك تيـار « الجـامعـة الإسـلاميـة » خـطر « المتغـربين » عـلى استقـلال الأمـة ومستقبلهـا وقـال الأفغانى : عنهم إنهم « أشد وطأة على الشرق وأدعى إلى تهجم أولى المطامع من الغربيين ، وتذليل الصعاب لهم وتثبيت أقدامهم ! » . . إنهم يعرفون من تاريخ الآخرين ما لا يعرفون من تاريخ أمتهم ، ويرددون من آداب الغرب مالا يعـلمون عشر معشاره من آدابهم ، وتعى ذاكرتهم من أسماء عظماء الغرب مـالا تعى من أسماء أبطال العرب والإسلام . . ويـاليتهم قد وعوا ما عرفوا وعى الناقد المستفيد . . ولكنهم وقفـوا عند « الترديد » و « التقليد » ، ثم أكبروا الغرب واحتقروا ذاتيتهم الحضارية ؟ ! « فهؤلاء الناشئة ، الذين بمجرد تعلمهم لغة القوم والتأدب بأسفل آدابهم ، يعتقدون أن كل الكمالات إنما هو فيما تعلموه من اللسـان ، على بسائطه ، وفيما رأوه من بهرج مظاهر الحالات ، وقراءة سير من قطع مراحل ، من الغربيين ، فى سبيل الأخذ فى تـرقية أمتـه ، بدون أن يسبروا من ذلك غـورا ، أو يفهموا لتدرجهم معنى : ويعتقد الناشىء الشرقى أن كل الرذائل ودواعى الحطة ومقاومات التقدم إنما هى فى قومه ، فيجرى مع تيار غريب من امتهـان كل عـادة شرقية ، ومن كل مشروع وطنى تتصدى له فئة من قومه وأهـل بلده ، ويـأنف من أى عمـل لم يشـارك فيـه الأجنبى ؟ ! . . » .

ذلـك هو خـطر « التغـريب » ، وهـذا هـو خـطر « المتغـربين » . . الجنـاح الأخـطر فى « التحـدى الحضارى » الذى يواجه العرب والمسلمين ●

الروح والمادة وجهان لحقيقة واحدة

الطاقة فى الفلسفة



لا شك فى أن الرحلة العظيمة للعلم ، خلال التاريخ الإنسانى الطويل ، كانت ولا زالت موفّقة ، بدليل ما أحرزته الانسانية من تقدم حضاريّ ، بلغ حدّ النزول على أرض القمر ، ومحاولة التعرف على أسرار الكواكب الأخرى . وقبل أن نسمع حديث المادة والشعاع والذرّة ، وما أودع فيها من طاقة ، على يد فلاسفة العلم من المحدثين والمعاصرين ، يمكننا القول بأن قدامى المفكرين من اليونان والهنود والعرب ، علماء وفلاسفة وصوفية ، كانوا يبحثون فى ماهية المادة وما تتألف منه الأجسام . وهم قد اختلفوا فى غاياتهم من البحث العريض ، بين محاول من ورائه ، تفسير ظواهر الطبيعة بمعرفة العناصر الأولى التى تتألف منها ، كما فعل بعض فلاسفة اليونان ، ومحاول من وراء ذلك إثبات عقيدة دينية أو مذاهب فلسفية كما فعل الكثير من علماء الكلام وفلاسفة الإسلام أو كبار الصوفية الأعلام وبخاصة فى المدارس الاشراقية

عند اليونان نشأ المذهب الذرّى القديم . كان اشهر رجاله أو من دعا إليه « ديموقريطس »٤٦٠ــ ٣٧٠ ق . م ، الذى عاصر السوفسطائيين كما عاصر سقراط . وكان ديموقريطس يرى أن الجسم يتألف من ذرّات لا تنقسم وأكد معه بروتاجوراس أنّ كل شىء أو كل مادّه مكونة من ذرّات أو ذريرات وتلك فى رأيهم لا تقبل الانقسام من الوجهة المادية ، وان تكن قابلة لهذا الانقسام من الوجهة الهندسية أيضا يذهبون إلى أن الذرّات يفصل بعضها عن بعض فراغ أو ما يسمى بالفراغ وأن هذه الذرّات يستحيل فناؤها فقد كانت منذ الأزل ، وستظل إلى الأبد فى حركة دائمة . وان هنالك من هذه الذرّات عدداً لا نهاية له ، بل لا نهاية لعدد أنواع الذرّات التى يختلف بعضها عن بعض شكلا وحجماً .

ويرون أن تصادم الذرّات ينتج عنها دوامات . كما يمضى المذهب الذرّى القديم فى شرح هذه الحركة الدائرية على نحو ما قال أناكساجوراس . لكن وجه التقدّم هنا فى رأى بعض العلماء المحدثين ، أنهم شرحوا الدوامات شرحاً آليّا أكثر مما تشرح وتفسّر بفعل العقل .

الرائع حقا أن الفلسفة العلمية الحديثة والمعاصرة ، بكل إمكاناتها وقدراتها المعملية أكدت ماراّه علماء وفلاسفة الإسلام عن الذرة التى أسموها بالجوهر الفرد .

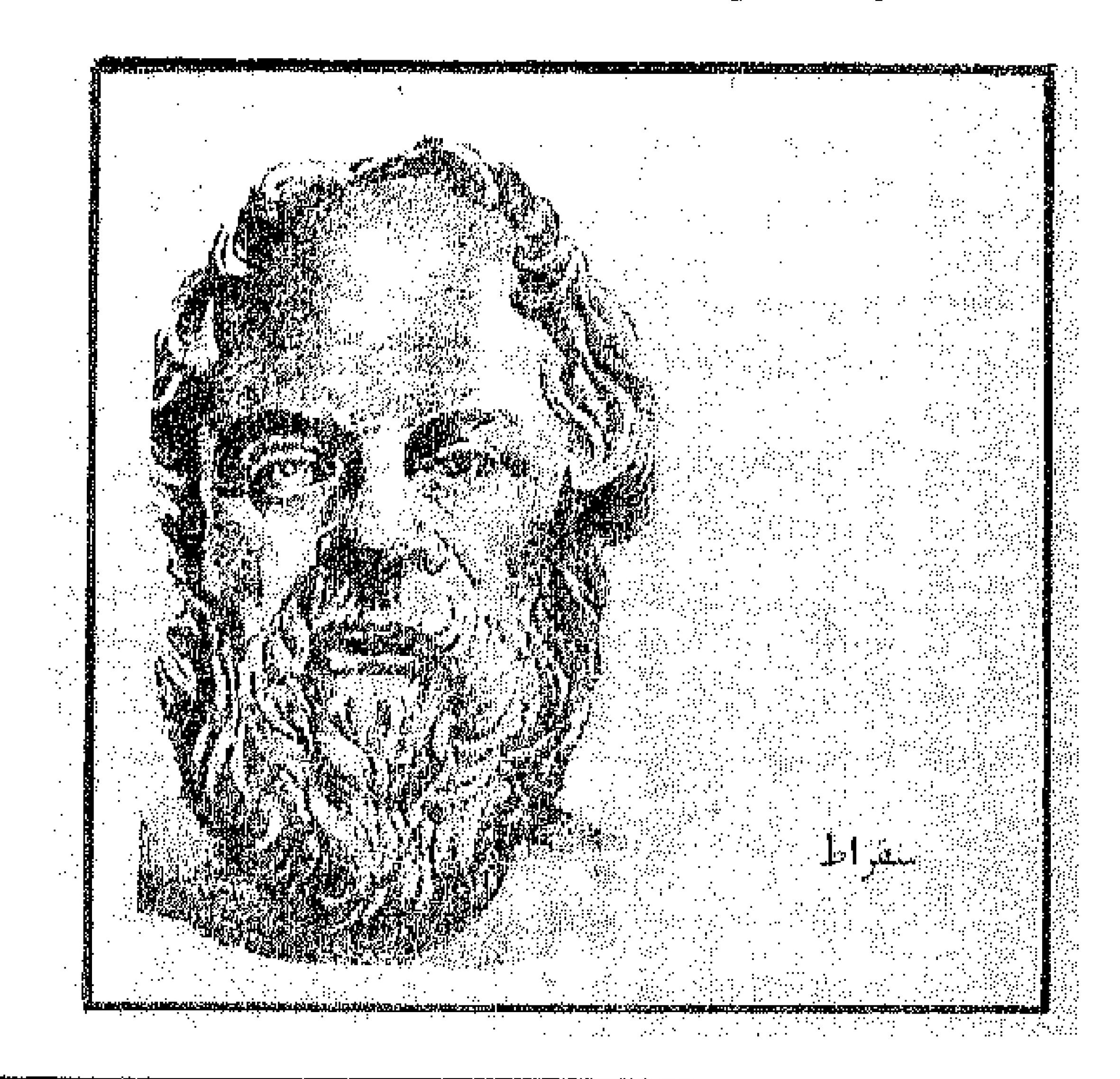
فإذا وقفنا عند المعتزلة ، نجد أنهم وفى مقدمتهم العلاّف ، يرون أن القول بالجزء الذى لا يتجزأ إنما هو فرع للقول بالقدرة الإلهية . (فإذا كان الله قادراً على كل شىء ، وهذا حق ، فهو يقدر على تفريق الجسم ، حتى ينتهى إلى مقدار لا تأليف فيه ولا اجتماع قط)، بمعني حتى ينتهى إلى جزء لا ينقسم ، الأمر الذى يؤكده القرآن فى قوله الله « ان الله بكل شىء عليم » و « إنه بكل شىء محيط » « وأحصى كل شىء عددا » وذلك على أساس أن الإحاطة والإحصاء لا يكونان إلا لشىء متناهٍ حقا وصدقاً . وقد اعتبر أبو القاسم البلخى وهو معتزلى ايضا ، أن امتداد المادة أو الجسم لا يرجع إلى أن للجواهر الأفراد حجما ، بل هو يرجع إلى مجرد التأليف منها . وعلى هذا الصراط بَنيَ ، هل السنة والجماعة مذهبهم ، حيث نجد الباقلانى يقسّم المحدثات إلى جسم مؤلف من جوهر منفرد ، وَعَرَض يقوم بالأجسام ، ومفهوم الجسم عنده يفيد التأليف والاجتماع .

أما دليل إثبات الجوهر الفرد الذى لا ينقسم ، فهو أنه ، لو كان انقسام الجسم لا نهاية له ، « لكان ، لا نهاية لما فى الفيل ، وما

د . عبد القادر محمود

فى الذرّة (النملة) من أجزاء . فلم يكن أحدهما أكثر من الآخر ، وهذا خلاف ما يشاهَدُ . » وهذا الدليل دليل الباقلانى كان معروفا من قبل ، لكنه صار دليل الأشاعرة بوجه عام كما يقول ابن رشد .

ولا شك أن الجدال العريض بين فلاسفة المتكلمين والمدرسة المشائية ، فيما بينهم ، وفيما بينهم وبين غيرهم ، كان أساسا لإثبات بعض العقائد الإيمانية الكبرى ، مثل حدوث العالم المُفضى إلى إثبات الخالق الأعظم ، كما كان أساساً لوجهة نظر فى الأكوان جميعا ، ترتكز على القول بالخَلْق المستمر المتصل ،

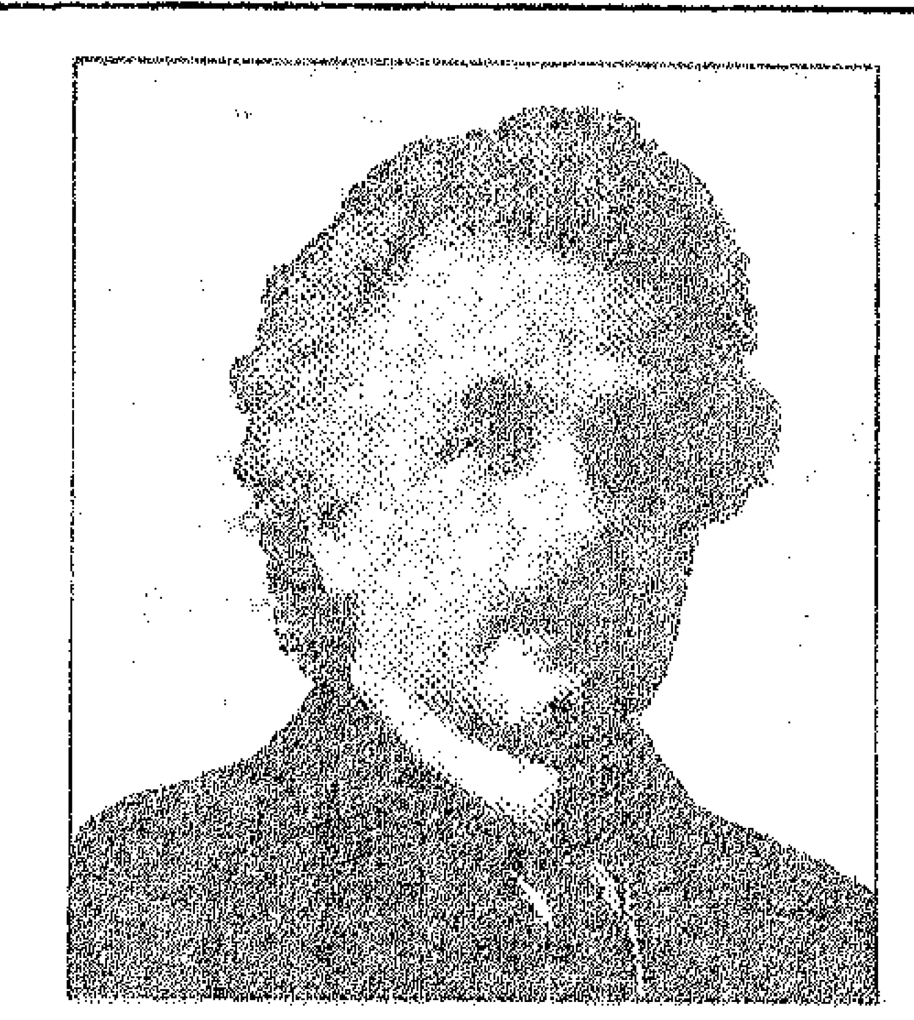


سقراط

تلك التى تفلسف فيها شيخ الصوفية الأكبر محيى الدين بن عربى ، على أساس من قول الله سبحانه : « بل هم فى لَبْسٍ من خَلْقٍ جديد »

فإذا انتقلنا إلى الفَلْسفة الإشراقيه وجدنا السهروردى المقتول ، يقسّم العالم إلى قسمين : عالم النور وعالم الظلام . والأول هو العالم الروحانى الأعلى المنير ، وعلى رأسه الخالق الأعظم الذى هو نور النور . أما ما يلى الأعظم فهى عقول الكواكب ويسميها السهروردى الأنوار القاهرة ، تليها العقول الأخرى وهى الأنوار فقط ، دون أية صفة لهذه الأنوار أو الكلمات النورانية أما القسم الثانى فهو عالم الغَسَق . والعجيب هنا أن السهروردى يسمى عالم الظلام عالم المادة ، ويعتبر المادة أو الجسد مجرد كثافة أو امتداد الروح . وأشخاص هذا العالم الغاسق تدعى عنده البرازخ . ويرى السهرودى أن هذه البرازخ أو الأجسام يمكنها أن تعود إلى أصلها النورَانىّ بالتطهر الخارق ، كما يشتعل الفحم فيعود نارا ثم نورا إلى أصله الذى خرج عنه .

فإذا انتقلنا إلى الفلسفة العلمية الحديثة والمعاصرة وجدنا أن النور (الروح) والمادة كلتيهما وجهان لحقيقة واحدة ، تصدر عن طاقة أو قوة لاحد لقوتها أو قدرتها . لا نعرفها فى ذاتها ، وانما بآثارها وحركتها ومتولداتها . نرى هذا واضحا فى فلسفة العالم الشهير أينشتين ، مع نظرية التبادل ، تبادل المادة والشعاع والطاقة ، وذلك فى دراسته لإشعاع الأجسام



المنصهرة فى [illegible] ، حتى وصل فى تعميم نظريته الى فكرة ، انتشار النور ، وشرح بها طبيعته ، الأمر الذى فسّر كثيرا من الظواهر الطبيعية ، وكان لنا من تلك التفاسير ، أن النور ، ذريرات صغيرة جدا تختلف باختلاف تواترات الألوان .

وإذا كان النور سّر وأصل الحياة ، ومجال تفسير المشخصات الكونية ، فى مجالات الفلسفات العقائدية والصوفية الإشراقيه ، فإنه مع الفلسفة العلمية الخالصة ، يستند إلى فرضيتين هما فرضية الإصدار ، وفرضية التّموج . الأولى قال بها « كبلر » و« لابلاس » و« نيوتن » ، وإن نسبت أساسا إلى نيوتن وخلاصتها أن النور ناشىء عن انتقال جزئيات مادية تصدرها المنابع الضوئية . وتختلف طبيعة هذه الجزئيات باختلاف ألوان النور . إلا أنها تنتشر جميعا وفق خطوط مستقيمة ، تسير بسرعة واحدة فيما يسمى بالفراغ . الثانية فرضية التّموج ويقول بها « ديكارت » و« أولر » و« فرنيل » وتنسب إلى الأخير . وخلاصتها أن النور ناشىء من حركة اهتزازية ، تنساب امواجا أمواجا ، أفواجا أفواجا . ولما كان النور ينتشر فيما يسمى بالفراغ بين الكواكب والعوالم الأخرى مما نعرف وما لا نعرف ، وَجَبَ لانتقال حركته التماوجية من وَسَطٍ ، يحملها ويكون مطيّةً لها ، وهو ما سّماه العلماء بالأثير افتراضا .

الرائع حقا أن هذين الاعتبارين عن الإصدار والتموج ، فى عالم النور ، كان لهما أصل عند المسلمين الذين قالوا ، إن الضوء إمّا أن يكون كيفيّة ، وإماّ أن يكون أجساما صغيرة جدا ، تنفصل عن الجسم المضىء . هذا يؤكده لنا ابن سينا فى قوله « ومن الناس من ظن أن النور ، الذى يشرق من المضىء على الأجسام ليس كيفية تحدث فيها ؛ بل هو أجسام صغار جدا ، تكون منفصلة من المضىء ، فى الجهات ، ملازمة لأبعاد مفروضة عنه ، تنتقل بانتقاله ، فتقع على الأجسام فتستضىء بها . ومن الناس من يظن أن الضوء فى الشمس ، ليس إلا من شدة ظهور لونها » .

وقد جاء « ليبنتر » فى القرن الثامن عشر ، فأكدّ فى نظرية المونادMonads الذّرات ، أن سائر الموجودات ، صادرة عن الله ، كما يصدر النور عن شعاع الشمس . وهذه الذرات متناهية فى العدد ، لا تقبل التجزئة ولا تتعرض للفناء ، وهى متواصلة الحركة أبدا ، وبسيطة لا شكل لها ولا مقدار ، وهى ذرات روحية ، منها وبها تتخلّق الأشياء ؛ أدناها وأكثفها الجماد ، يعلوها الحيوان ، ويسمو بها الإنسان ، صاعدا ساحة الخالق جوهر الجواهر أو نور الأنوار كما يقول السهروردى فى القرن الثانى عشر قبل ليبنتز ، بستة قرون كاملات .

الذى يعنينا هنا فى هذه الكلمة الموجزة ، أن نظرية الإصدار ظلت شائعة ، حتى نهاية القرن التاسع عشر ، إلى أن جاء « فرنيل » فأكد فى القرن التاسع عشر ، نظريته فى تداخل النور وانفراجه . وعلى هذا الأساس ، بطلت نظرية الإصدار أو تطورت ، لتحل محلها نظرية التموج المُتواكب ، تلك التى دخلت مختلف الظواهر الفيزيائية . وكان من النتائج أن العلماء المعاصرين ، ربطوا بين الكهربية والمغناطيسية بجسر مثبوت ، دعوه أو سموه ، بالسيّال المحرض . وتساءلوا : هل هذا الجسر أو هذا الوسط هو ما يدعى بالأثير؟

النتيجة المباشرة أنه ظهر علم الكهرومغناطيسية ، الذى اعتبر مختلف الإشعاعات ما تحت الحمراء ، وما فوق البنفسجية والسينية والجيمية والطيف المنظور ، وما إلى ذلك ، وما حول ذلك . . . كلها اعتبرت من نوع واحد .

وتمكنت الدراسات العلمية من السير قُدُماً ، بصرف النظر عن افتراض الأثير المجهول ، واعتباره مادة أو طاقة تملأ ما يسمى بساحات الفراغ ، وتكون مطية لانتشار النور . واكتفى العلم بضرورة تعيين خواص المكان الذى ينتشر فيه النور بشعاعين متعامدين هما الساحة الكهربائية والساحة المغناطيسية أو الكهرومغناطيسية . وعلى الرغم من التقدم الباهر فى علوم الضوء والكهرباء والذرة ، فلا تزال النظريات متأرجحة ، بين عوامل الإصدار والتموج ، فى ساحات السديم الرحيبة ، كمجال لتفسير الظواهر المختلفة ، من وراء تبادل الطاقة بين المادة والشعاع .

وتأذن مؤذّنٌ علمى يقول : إذا كانت الرياضة تحمل الضرورة إلى العلم فى كل مجالاته الطبيعية ، فهل ينطبق هذا المبدأ على تكوين الواقع ، أم هو مجرد مبدأ تنظيمى وفكرة موجهة ؟ . الحقيقة هنا كما يقول «بوترو» : « إن فى الواقع الخارجى عدم قابلية للرد ، إلى الرياضة . وهذا يؤذن بوجود ما يسمّى بعدم الضرورة فى الأشياء » .

ولا شك أن هذا الجانب ، من هذه الفكرة ، هو ينبوع الخلق والإبداع ، وهو المدخل المباشر لإثبات حرية الانسان ووجود الله ومن الواضح أن هذا الاتجاه ، كان له أثره فى قضية عدم الحتمية فى ارتباط الأسباب بالمسببات ، تلك القضية التى أثارتها الفلسفة العلمية الحديثة منذ عصر « هيوم » و« راسّل » حتى الآن ، وهى القضية التى خاض فيها الغزالى وهو يتحدث عن المعجزات الإلهية فى القرن الثانى عشر الميلادى . والسؤال الآن.وكل آن . . . وما موقف الديانات أمام العلوم . . . الجواب لا شك أكثر وضوحا وقوة الآن أعظم منه فى أى وقت مضى . . . الجواب هو أنه كلما تقدم العلم عظمت الثقة فى صعود الإنسان وتساميه نحو الإيمان بالخالق الأعظم الذى يقول « سنريهم آياتنا فى الآفاق وفى انفسهم حتى يتبين لهم أنه الحق . . . أو لم يكف بربك أنه على كل شىء شهيد » .

لقد كانت الذرّة هى الحّد الأدنى ، الذى وقف أمامه تاريخ الفكر الانسانى ، ووقف حياله التحليل العلمى دهوراطوالا ـ على أنه الحد الذى لا يقبل الانقسام ولا الفناء . الآن أصبح عالم الذرة عالما معقدا غاية التعقيد ، والمادة نفسها لم تعد شيئا ، بل زالت عنها صفة الشيئية التجديدية ، حتى أصبحت بالتحليل ترتد إلى نوعين من الوحدات الالكترونات (الكهارب السالبة) والبروتونات (الكهارب الموجبة) . وكل ذرة الكترونية سالبة تدور حول البرتون الموجب وتّبين فيما تبين ان الغلاف الذى هو جزء من تركيب النواة ، ما هو إلا شحنة كهربائية سالبة ، وهى شحنة مجردة عن كل حامل مادّى وأنه يمكن فصله عنها بقوة إشعاعية ، أو بتسخين هائل عنيف . بل إن تلك النواة نفسها قد تبينّ أنها مركبة من نوعين من الكهارب ، موجب وسالب ، وأنه من الممكن تحطيمها ؛ وفصل أجزائها . وان القوة الإشعاعية الرهيبة المستنبطة من هذا التحطيم يمكن استخدامها فى إصلاح الكثير من أوجاع الكون فى مجال مجاعاته وأمراضه ، أو فى تدميره وسحقه سحقا نهائيا .

أمر آخر كشفه العلماء أخيرا وهو أن أخف الذّرات هى الذرة المائية ، وأن أثقلها هى ذرة اليورانيوم . أمر آخر أخطر شأنا وإعجازا وهو أن الذرة المائية وحدها فقط ، هى العنصر المشترك فى كل نوّيات الأجسام العنصرية جميعا أو ليس هذا يذكرنا بقول الله سبحانه وتعالى « والله خلق كل دابّة من ماء » وقوله « وكان عرشه على الماء » . لقد كشفت المادة أخيرا عن أصلها غير المادى فإذا هى طاقة ، يلزم البحث عن مصدرها خارج الهيكل المادى المفتت إلىٰ ذرّات . . . وهكذا يقترب عالم المادة رويدا رويدا من عالم المجردات ويتصل عالم الشهادة بعالم الغيب من حدّه الأدنى ، كما اتصل به من جهة حّده الأعلى ، وهو عالم الغيب الأعظم . « يؤمن به العلم وإن لم يره ، ويؤكده وان لم يستطع تصوره على حقيقته ، لأنه يحسّ أثره ، ويلمس خطره ، ويدرك سلطانه « وفوق كل ذى علم عليم » « كذلك نفصّل الأيات لقوم يعقلون » ●

تقدم العلم يزيد إيمان البشر

كليوباترا .. ومفتاح البحر

أحمد فضل شبلول

شعر

أخرجتُكِ من ضلعى الآنَ
فلا تبتئسى
ومنحتُكِ أعوامى قبل الميلادِ ، وبعد الهجرةِ
أقسمتُ أمام الجبلِ بأنى الطاهرُ والصادقُ
وحملتُ الألواحَ على كتفى . .
وهبطتُ اليكِ . .
ـ مَنْ أشعلَ هذى النيرانَ . . ؟
ـ ومَنْ سرق النعلينَ . . ؟
قومى للبحر اغتسلى
قد فاحتْ رائحةُ اليودِ الآنَ
ولكنْ
ليس البحرُ هو البحرَ
وكفى ليست بيضاءَ
وليس النعلانِ هما النعلينِ
فماذا تنتظرين . . ؟
خطفوا أنوارَ العين ،
وأحلامَ البقراتِ السبعِ
ومَزَّقوا كلَّ القمصانِ
وأكلوا الذئبَ على مائدةِ الصديقينْ
ماذا تنتظرينْ . . ؟
انى أتحسّسُ مفتاح البحرِ
أضمّكِ يا قلعةِ قايتباى
أقبّلُ أحجارَ صمودِكِ

● أفتحُ صفحاتِ الأمواجِ
وأقرأُ . . .
ـ ليس البحرُ هو البحرَ
عصاكَ :
سرقَتْ منكَ
وكفُّكَ ليست بيضاء
● أفتح صفحاتِ الأمواجِ
وأقرأ . .
ـ هيا يا كليوباترا . .
نصنع تاجاً للحكمةِ
مكتبةً للبهجةِ
ومناراً للمعرفةِ
و . . .

هيا . . .
● أفتح صفحات الأمواجِ
وأقرأ . . .

ـ لن تغلقَ هذا البحرَ
فليس البحرُ هو البحرَ
● أفتح صفحاتِ الأمواجِ
وأقرأُ نفسى ،
أقرأ فى عينيكِ . .
ـ ماذا يا كليوباترا . . . !
«الاكلادورُ» . . !
العطرُ البار يسيُّ . . !
مساحيقُ الكلماتْ . . !
أقراصُ الرغبةِ . . !

ويبقى الشعر

وليد منير

عاش « مايا كوفسكى » حياةً « مفعمة بالقلق » . كان هذا الشاعر الحساس بوصلة تتحرك فى اتجاه كل شىء حقيقى وحى . وانصهرت فى شعره روح الطبيعة الخلابة المتدفقة فى (جورجيا) وروح الواقع المضطرب المتحفز فكانت أغنياته ملحمة إنسانية رائعة تشى بنبل الإنسان وصلابة شموخه فى آن .

كان « مايا كوفسكى » يرى فى الشعر نصلاً مرهفاً ذا حدين :

قافيةُ الشاعر
ملاطفةٌ
وشعارٌ
وحربةٌ
وصوتٌ

وكان يعيش نفسه بصدق ، طارحاً كل الأقنعة التى اعتاد الإنسان أن يلبسها فى ظل القهر جانباً . كان يحب ويعمل ويتنفس ويحلمُ فى عفوية جياشة ، خالقاً بأملٍ دؤوبٍ فى مستقبل العالم أغنيته الدافئة ، النابضة بالثقة :

يجب انتزاع السعادة من الأيام المقبلةْ
فى هذه الدنيا
ليس من الصعب أن تموتْ
ولكن بناءَ الحياةِ
أشد صعوبةً

كانَ « ماياكوفسكى » أقدر شعراء عصره على اقتناص لحظة الأمل ، ولحظة الصدق ، وكان أقربهم إلى تلمس إيقاع جديد للغة الشاعر ، ومنطقه ، وسلوكه . لذلك كان « مايا كوفسكي » وحيداً ، غريباً ، مضطهداً . لقد أضناه البحث الطويل عن الصادق ، والحقيقى ، والنبيل ، فنكص عائداً بلا حب ، أو حلم ، أو صديقٍ ليقول شهادته الأخيرة على عصرٍ يضيق بأمثاله من الفرسان النبلاء . وكانت شهادته هى الرصاصة الوحيدة التى أطلقها على رأسه ذات مساء .

تعبت من جوب البحار وحيداً
تعالى هنا
قفى بجانبى
لكنها أجابت بمكر
عش وتدفأ
بشكلٍ ما
وحيداً .

ولكن صوت « ماياكوفسكى » عاد بعد ذلك ليصبح أكثر عُلُوّاً ، وأكثر قدرة على تشكيل ضميرنا ، وإضاءة أحلامنا الصعبة ، حيث وقف من بخسوه يوماً حقه يرثونه ، ويغنون من شعره :

نحنُ رفاقُ ليلٍ بلا نجومْ
نبحثُ عن جنةٍ غامضة

أزياءُ الصيفِ . . !
أفلام الجنسِ . . !
رصيدُ العملاتِ الحرة . . !
ماذا . . . ؟

● أنى أغلقُ صفحاتِ الأمواجْ
أتحسّسُ مفتاح البحرِ
فقومى من رقدتكِ الآنَ
فهم آتون
«النار فى العيون
والناس غارقون
فى يومهم . .
فى لهوهم . .
فى غيّهم . . وهم يعمهون»
قومى الآنَ . . فهم آتون
خطفوا منّى أحلام البقراتِ السبع
سرقوا النعلين
تركوا لى . .
حُفَرَ الأسفلتِ
صديدِ الأتربةِ
عوادمَ سيارات السادةِ
قيىءَ النسوةِ عند الحملَ
قطعوا الأثداء الفارغةَ
وخطفوا أرغفةَ الجوعِ السمراء
تركوا لى . .
زبَدَ الأوهامِ
وجَهْلَ الأسماك بماضيها
قرأوا لى . .
أغلفةَ الكتبِ المدسوسةِ
وعناوين المنفى
وتراثَ التعذيبِ المنصوصِ عليه
واللا منصوص .
قرأوا لى . .
تركوا لى
لكنى . .
أتحسس مفتاح البحرِ
وأفتح صفحات الأمواجِ
أضُمّكِ يا قلعةِ قايتباى
أقبّلُ أحجار صمودِكِ
فالبحرُ هو البحرُ
وكفّى أضحتْ بيضاء
فهيا . . يا كليوباترا
إنى أخرجتكِ من ضلعى الآنَ . .
فلا تبتئسى ●

أحمد فضل شبلول
الاسكندرية

الزوجة الثانية

إبراهيم عيسى

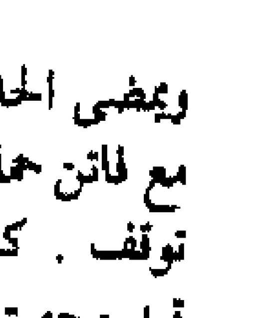
لأجلكِ هدهدتُ أبياتيه ... ويممتُ أحلامى الباقيه
لأجلكِ نقّبتُ عصرَ الخضرمه ... وألبسته زهرة حانيه
وخُلتُ على رياح الشقاء ... وعقّفتُ الحياة بأحلاميه
فيما أنحت عمرى بلذاته ... والامه المرة القاسيه
إذا عشق الناس سحر الربيع ... فأنت لى النبع والرابيه
وإن طاف حولى ظلام ضرير ... فأنت الضياء لأبياتيه
وأنت صلاة الضمير ودمعى ... ونهر الحياة بصحرائيه
تلاشى كيان فيك كيما ... تلاشى كيانك فى ذاتيه

ويأتى نهارى فأسقى إلى ... مطالب للعيش فى ناحيه
فأحصى لغيرى دنانيره ... وكفّى من مثلها خاليه
وإن عصف الشوق بى ما حنىّ ... أشد الدقيقة والثانيه
وأمضى إليك على هيئة ... فيحنو طريقى على خطابيه
كسطر أليم عليها الحنين ... فأنبت على لهفة صاديه

ولما تبيّنتُ أقدامى ... وطار فؤادى إلى بابيه
يدق بدقاته الصاخبات ... على باب جنتنا الحانيه
تلاقينى بابتسام الورود ... وألقاك بالفرحة الراضيه
وأحتضن الحب حبى الكبير ... وأنفض همى وأشجانيه
ونلهو ونصرخ مثل الصغار ... ونقطنا حولنا جانيه
نبوحُ ونرنو لأفراحنا ... ونقفز لاهية هانيه
وأبنى لنشء الصغير الصغير ... غراماً كبيراً كآماليه
وأزرع عمرى على شاطئيْك ... فتسمو حدائق أشواقيه
لأجلكِ هذا الكفاحُ المرير ... لأجلك غنّيتُ أشعاريه

فقالتْ وقد قطّبتْ وجْهها ... وألقتْ بشعرى فى ناحيه :
أتقضى نهارك فى مكتب ... وتمضى مساءك فى قافيه
وأمضى أرتّب فى منزلى ... وروحى رائحة غاديه
أقول لعل مساء غد ... ستحمل لى نزهةً لاهيه
ويأتى المساء بأحلامه ... ويعبر كالليلة الماضيه
فمهما مددْتَ إلىّ النعيم ... وطوّقتنى بالمنى الحاليه
ومهما حملْتَ إلىّ الربيع ... فشعرك لى زوجة ثانيه

حوار ساخن مع فاتن حمامة



ويمضى الحديث الساخن مع فاتن حمامة دون لحظة توقف . كانت القاهرة قد وجهت إليها هذا السؤال .

ــ هل يمكن أن تقسمى لنا مراحل حياتك الفنية ؟

● بدأت علاقتى بالسينما وأنا عمرى ست سنين فى فيلم يوم سعيد . .

ــ مثلت فيه دور الطفلة أنيسة ؟

● تماما . . أنيسة صاحبة محمد عبد الوهاب . . ولم أكن أمثل الدور وإنما كنت أعيشه . . فى البلاتوه وفى الاستراحة خارج البلاتوه وفى الطريق إلى الأستديو . كنت أعيش دائما الطفلة أنيسة صاحبة عبد الوهاب . . أذكر أننى كنت أقول له قبل أن ندخل الأستديو « إذا سمعت الكلام النهارده ومثلت كويس حاجيب لك شكولاته . . ! »

وضحكنا من براءة الطفولة ، وجرنا هذا إلى إثارة نقطة خارج السؤال .

ــ بالمناسبة . . مارأيك فى أطفال الفن اليوم . . أقصد الأطفال الذين يشاركون فى الأعمال الفنية ؟ . . تمثيلا أو رقصا أو غناء . .

● نعم . . يعنى كل الفنون حتى برامج الأطفال . . شف . . الطفولة تمتاز عن أى مرحلة من مراحل العمر بالبراءة . . يمكن أن تجد بعض صفات الطفولة عند أى إنسان كبير إلا البراءة . . الضحكة البريئة . . النظرة البريئة . . الكلمة البريئة . . وهذا سر جمال الطفولة . . وهذا ما يجب أن نحرص على إبرازه فى الفنان الطفل .

ــ معنى هذا أن فنانى اليوم لا يفعلون ذلك ؟

● لا أحب أن أصدر أحكاما مطلقة ، ولكن ما رأيته فى هذه الأيام ، حتى فى برامج الأطفال ، شىء لا يسعدنى . الطفل عندنا أصبح عجوزا ، بمعنى أنه عندما يغنى أو يمثل أو يرقص يحاول أن يقلد الكبار ، وهذا يفقده براءة الطفولة ، وفى نفس الوقت لا يستطيع بإمكاناته الطفلية أن يقنع المتفرج بأنه كبير فأين الجمال فى هذا . . ؟ لا هو يقدم لنا الطفولة البريئة ولا هو قادر على أداء فن الكبار بطريقة مقنعة .

ــ وما السبب فى هذا فى رأيك ؟

● التليفزيون . . التليفزيون يقدم للطفل دائما كمية كبيرة من فن الكبار ، فيحاول أن يقلدهم . والمنتج أو المخرج على الأصح يعجب بهذه القدرة على التقليد ، ويتصور أن هذا هو الفن فيقدمه للناس . رأيت منذ فترة طفلة لا يمكن أن تتجاوز السادسة أو السابعة تغنى فى حفل مذاع فى التليفزيون . تصور ماذا كانت تغنى . . ؟ أغنية وطنية لنجمة غناء فى الخمسينات . صحيح كانت الطفلة تؤدى الطبقات الصوتية سليمة ، وسليمة بدرجة كبيرة . ومن الممكن أن يكون هذه الطفلة مستقبل فى الغناء عندما تكبر ، ولكن يجب أن تعيش طفولتها الآن . وعندما تصبح صبية تغنى كما تغنى

الصبية ، وفى الشباب تغنى كا لشباب . يعنى لابد أن يعيش الفنان مراحل حياته بصدق لا بتقليد .

— هذا يعود بنا إلى السؤال ، ما هى مراحل حياتك الفنية بعد مرحلة الطفولة ؟

● مرحلة الصبا طبعا .

— بدأت من سن ؟

● حوالى ١٤ حتى سن ٢٦ .

— وأهم أفلامها . ؟

● ملاك الرحمة ، اليتيمتين ، لحن الخلود ، موعد مع الحياة . . هذا ما أذكره الآن .

— وأهم ملامحها ؟

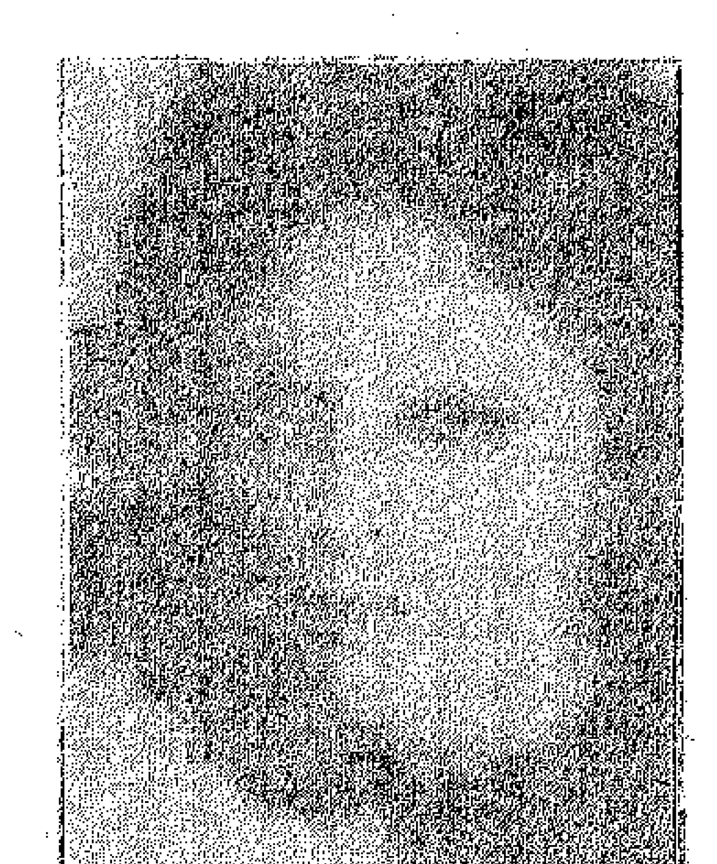
● التمثيل بإحساس شديد . كان هذا طابع العصر . كل حركة وكل نبرة صوت وكل نظرة تعبر عن شدة الإحساس دون أن يخفف منها التدريب .

— مثل الميلودراما ؟

● فى الغالب . كانت هذه أقرب الأفلام إلى قلب الناس لأن هذا كان طابع العصر .

— والمرحلة الثالثة ؟

● مرحلة النضج ، بدأت وسنى ٢٦ سنة ، وأول أفلامها كان دعاء الكروان ، وهذا الفيلم هو الذى جعلنى أتوقف .



— عن ماذا ؟

● عن الاستمرار فيما كنت فيه . بدأت أفكر فى الفيلم بالطريقة التى ذكرتها لك . لم يعد أى فيلم يكفى لإقناعى بتقديمه . قضيت سنة على الأقل لا أدخل الاستوديو من كثرة التفكير فى الأفلام التى كانت معروضة علىّ . كنت أطلب ألا يكون الفيلم إحساسا شديدا فقط . هذا لا يكفى . لابد أن يكون الإحساس معقدا ، فى دعاء الكروان مثلا لم أكن أعبر عن إحساس بالحب فقط أو بالخوف فقط أو بالقهر فقط ، كان هذا كله مضافا إليه لحظات فيها حب للحياة ، وفيها رغبة فى الانتقام ، حتى الأحاسيس الجانبية كانت مهمة ، حب الأم ، وحب الأخت المقتولة ، وحب الخال الذى قتلها . . كانت أحاسيس مركبة . وبدأت أصر على أن يكون هذا هو طابع أفلامى .

— اليوم ، وأنت فى القمة ، وتشاهدين هذه الأعمال فى التليفزيون ، ما هو رأيك فيها أو إحساسك نحوها ؟

● إحساس محايد .

— بمعنى ؟

● بمعنى أننى أتفرج على هذه الأفلام كما يتفرج أى إنسان لا كما يتفرج صاحبها .

— وترضين عنها ؟

● إذا كان ما تقصده هو أننى أتمنى لو أديت هذا المشهد بالطريقة الفلانية ، أو قلت هذه الكلمة بحرارة أشد أو أقل . . . الخ . . هذا ما يحدث دائما بعد الانتهاء من تصوير الفيلم . أراه مرة أو مرتين ، ولا أرى إلا العيوب . ولكن بمضى السنين أبعد عن العمل وأنظر إليه كما ينظر إليه أى متفرج آخر بميزاته وبعيوبه .

— نعود إلى القضايا العامة . . حال السينما فى مصر ؟

● ما له ؟

— يقال إن المسرح مثلا مر بفترة ازدهار فى الستينيات . هل هناك فترة مماثلة فى السينما ؟

● لكى نقول حركة ازدهار لابد أن يكون هناك تيار ، والتيار يعنى عددا من الأفلام الممتازة . ونحن فى مصر لا نقدم أكثر من فيلمين أو ثلاثة متميزين ، وهذا العدد لا يصنع حركة ازدهار . وشىء آخر يفرق المسرح عن السينما فى هذه النقطة ، وهو أن ازدهار الستينيات يرجع إلى قدر من حرية النقد كان مسموحا به للمسرح فى هذه الفترة ولم يكن مسموحا بمثله

خلل اقتصادنا انعكس على السينما

للسينما . ولا شىء يصنع الازدهار إلا الحرية .

— والسينما اليوم . . أين تقف ؟

● بعد أن تخرج شباب المعاهد المتخصصة تصدوا لقيادة العمل السينمائى فأثروه وخلقوا صحوة . قدموا منذ منتصف السبعينيات أفكاراً جديدة ، وخلقوا السينما الواقعية . والسينما الآن سينما المخرج لا سينما الممثل .

— كيف توفقين بين دور المخرجين المثقفين الذى أشرت إليه وبين موجة الأفلام الهابطة التى طغت على السينما فى السنوات الماضية ؟

● هذا له سبب ، فالخلل الذى أصاب البنية الاقتصادية للمجتمع المصرى كان لابد أن ينعكس على السينما . فالمجتمع الذى يبنى عمارات تنهار على رءوس سكانها لا تستغرب إذا أنتج أفلاما هابطة . كل من معه قرشان يبنى عمارة أو ينتج فيلما ، وهو لا يفهم فى الهندسة ولا المقاولات وكذلك لا يفهم فى السينما . كل همه أن يكسب أكبر مبلغ بأقل تكلفة ، ولذلك تنهار العمارات وتسقط الأفلام . . شىء طبيعى .

— والنقد ؟

● النقد نوعان ، نوع فنى مرتبط بالسينما كفن ، ونوع تجارى يرتبط بالسينما كصناعة ، فيروج لها كما يروج الإعلان لمصنع أحذية مثلا . وهذا هو النقد الذى يضلل الجمهور .

— وما هو النقد السينمائى الجيد فى رأيك ؟

● دراسة وعلم ، وإحساس بالجمال ، وضمير حى وشعور بالمسئولية . ومع هذا كله لابد أن يكون الناقد ملتصقا بالجماهير . نبض الجماهير مهم جدا ، والناقد الجيد هو الذى يستطيع أن يحسه .

— ويجاريه ؟

● يوجهه أولا .

— والتليفزيون . . ألا تخافين على السينما منه ؟

● أنا أخاف على السينما من مشكلة المواصلات . هذه المشكلة هى التى ربطت الناس بالتليفزيون . إنسان يريد أن يأخذ أسرته إلى السينما ، سيغير رأيه بمجرد أن ينزل معهم إلى الشارع . الذهاب إلى وسط القاهرة حيث دور السينما أصبح مشكلة . لو أنشأنا فى كل حى دورا للسينما ، نظيفة ، ومريحة ، ويذهب الإنسان إليها مشيا على الأقدام ستنحل المشكلة . سيترك الناس الجلوس الطويل أمام شاشة التليفزيون وينزلون لقضاء السهرة فى سينما الحى ، لأنها قطعا ستقدم إليهم شيئا مختلفا .

— هذه هى كل المشكلة ؟

● نعم ، لأن الأمر عندئذ سيكون منافسة فى الجودة وفى الإمكانيات ، وأعتقد أن السينما تكسب لو أحسن القائمون عليها استغلال إمكانياتها الضخمة .

— والأفلام التاريخية . . يلاحظ أنك لم تجربيها . . فلماذا ؟

● لأننى لا أحبها . ثم إن الفيلم لابد أن يكون مقنعا ، بمناظره وملابسه وموسيقاه وكل شىء . وهذا فى الفيلم التاريخى يتكلف الكثير . فإما أن ينفق المنتج على الفيلم كما يجب فيخسر ، وإما أن ينتجه إنتاجا فقيرا يشوه التاريخ فيسقط .

****

ويتشعب الحديث مع فاتن حمامة إلى موضوعات مختلفة فى الفن وفى النقد وفى الحياة ، وتنتهى الجلسة الطويلة والممتعة بعد أن تقول رأيها فى كل شىء بصراحة وبعمق وبحس صادق مرهف . وتقدم القاهرة لقرائها بعض ما قالت مع دعوة منها إلى التفكير وتأمله ، فهو رأى الفنانة التى استحقت عن جدارة أن ينسب إليها فن العصر ●

مواهب لم تعمر

في تاريخنا الثقافي الحديث عدد من الشخصيات الموهوبة ، أعلن إنتاجها عن تميز أصحابها المبكر . . لكنها اختفت فجأة عن حياتنا إما بفعل فاعل من أصحاب الطغيان الأدبي في زمانه ، وإما أنها اختفت وسط هذا الزحام من العبث والتفاهة والهبوط ، أو لأنها لم تستطع أن تتفاعل مع عصرها لسبب أو لآخر .

وفخري أبو السعود واحد من هذه الشخصيات التي قدمت إنتاجا أدبياً غزيراً وواعداً في فترة قصيرة من الزمن ثم اختفت ، ولكن أفكاره عاشت بين معا صريه وبين الأجيال التي تلته ، فآثاره الأدبية من شعر ونثر مازالت في أيدي الدارسين والباحثين .

والقاهرة وهي تحاول الكشف عن الوجه الحقيقي للثقافة العربية . . من خلال دراسة هذه الشخصيات الموهوبة التي لم تعمر طويلاً . . تستهل عملها بهذه الدراسة التي يكتبها الدكتور علي شلش عن هذا الأديب المتميز المجهول .

فخري أبو السعود .. شاعر كبير مجهول!

د . علي شلش

في تاريخ أدبنا الحديث كثير من الشخصيات الموهوبة التي لم تعمر في الحياة طويلاً ولم يعتن أحد بجمع آثارها أو دراستها . ومن هذه الشخصيات فخري أبو السعود ، ذلك الشاب الموهوب الذي شغل المجلات الأدبية في مصر بانتاجه الغزير الواعد على مدى ثماني سنوات متصلة انتهت فجأة عام ١٩٤٠ ، وكانت مجلة « الرسالة » ــ بصفة خاصة ــ أكثر المجلات احتفاء بشعره ومقالاته ، وكانت تضع قصائده إلى جوار قصائد شعراء عصره الكبار مثل جميل صدقي الزهاوي وعبد الرحمن شكري . بل كانت تقدم قصائده على قصائد شعراء أكبر منه سناً مثل إبراهيم ناجي ، وكانت في الوقت نفسه تحتفي بمقالاته في الأدب المقارن التي ارتاد بها موضوعاً لم يسبقه إليه أحد ، وهو موضوع المقارنة بين الأدبين العربي والإنجليزي ، فضلاً عن أن أبا السعود كان الفائز الثاني في مسابقة الشعر الوحيدة التي نظمتها « الرسالة » عام ١٩٣٥ .

غير أن فخري أبو السعود لم يلبث أن طواه النسيان بعد انتحاره المفاجىء ، وكان يمكن أن يظل نسياً منسياً لولا بضع مقالات ظهرت عقب وفاته لأصدقائه وزملائه زكي نجيب محمود ، وأحمد فتحي مرسي ، ومحمد عبد الغني حسن ، وبضع مقالات أخرى ظهرت في الخمسينيات لمحمد محمود زيتون ، ورجاء النقاش ، بالإضافة إلى كتاب صغير ظهر عنه للشاعر عبد العليم القباني عام ١٩٧٣ وجمع فيه بعض شعره المتناثر . ومع أن هذه المقالات المتفرقة قد أصبحت تشكل ــ مع الكتاب الصغير ــ المادة الرئيسية المتاحة عن حياة أبي السعود ، فإنها في الحقيقة لا تشفي غليل الباحث ، لا لأنها محدودة المعلومات فحسب بل لأنها متناقضة المعلومات أيضاً .

أما محدودية المعلومات فمن مظاهرها ضعف التوثيق التاريخي لمراحل حياة الرجل . وأما تناقض المعلومات فمن مظاهره تضارب الرأي حول موته . فمن قائل إنه مات منتحراً ، أي عامداً ، ومن قائل إنه مات برصاصة طائشة من مسدسه أثناء إصلاحه .

ومع ذلك فالمعلومات المتصلة باهتماماته وخصاله غنية في الحقيقة ، وتكفي لتكوين صورة واضحة عنه كإنسان . فإذا أضفنا ما يمكن أن يهدينا إليه شعره وكتاباته تصبح الصورة النهائية له كإنسان شاعر كاتب أقرب ما تكون إلى الوضوح ، أو ــ على الأقل ــ واضحة إلى حد ما .

وقد حاولت في هذه الدراسة أن أجمع قصائد أبي السعود المتناثرة وكذلك مقالاته ، وأن أضع هذا كله تحت منظار الفحص النقدي من ثلاثة جوانب هي على التوالي : الإنسان والشاعر والكاتب .

لم ينشر عن حياة فخري أبي السعود إلا القليل . ويشير هذا القليل إلى أنه ولد عام ١٩١٠ بمدينة بنها القريبة من القاهرة ، ودرس بمدرسة المعلمين العليا بالعاصمة ، وكان متفوقاً في دراسته . ويعد الدكتور زكي نجيب محمود المصدر الوحيد لحياة أبي السعود في تلك المرحلة . فقد روى أنه زامله بالمدرسة المذكورة وإن كان قد سبقه بعام واحد . وبذلك يكون أبو السعود قد التحق بتلك المدرسة عام ١٩٢٨ ، وقضى بها أربع سنوات دون تخلف حتى تخرج عام ١٩٣١ .

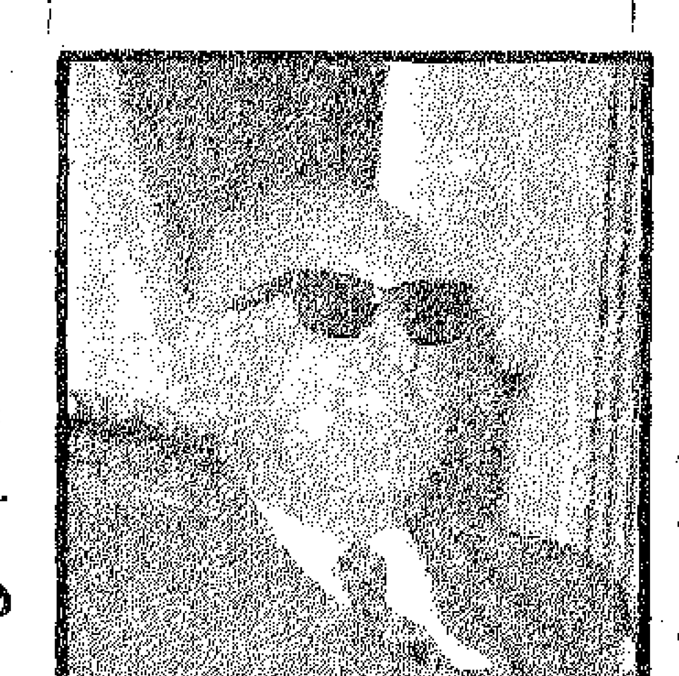
وقد كتب الدكتور نجيب على أثر انتحار أبي السعود عام ١٩٤٠ مقالاً ــ بعنوان « أديب مات » ، روى فيه علاقاته به ، وكان مما ذكره عن تلك المرحلة :

« منذ أربعة عشر عاماً كنا نطلب العلم في مدرسة المعلمين العليا ، وكنت أسبقه في الدراسة بعام ، وقرر الأساتذة في غضون السنة أن يختبروا الطلاب فيما علموهم . وأبى الطلاب إلا أن يتركوا حبلهم على الغارب حتى نهاية العام ، وأجمع على ذلك ما يقرب من نصف ألف من الطلاب ، إلا واحداً استوحى صوت العقل ، وربأ بنفسه أن ينساق مع الجماعة انسياق الشاة في القطيع ، وجلس وحده في بهو الامتحان يجيب . ووقف مئات من الطلاب في الفناء ، كأنهم الذئاب يرقبون من الأبواب والنوافذ هذا المارق العاصي ، وإن هي إلا ساعة وبعض ساعة حتى أقبل ذلك الواحد إلى حيث القطيع الذي التف به ، يرجمه بألفاظ غلاظ ويشويه بألسنة حداد ، وهو يدور ببصره فيهم لا ينطق ولا يجيب ، وأشهد أني هتفت في نفسي حين رأيت هذه الإرادة العاقلة ثابتة كأنها الطود الراسخ . "والله إنه لرجل والرجال فينا قليل". ولم يكن عجباً أن أقرأ بعد ذلك بأعوام لهذه النفس الجادة الحازمة صرخة توجه إلى بني مصر في قصيدته « إلام تغيب الشمس عنا وتطلع ؟ » . . ذلكم هو المرحوم فخري أبو السعود كما أبصرته أول مرة ، ولم يكن حبل الصداقة قد ألف بين قلبينا » .

تدلنا هذه الواقعة على استقلال الرأي وقوة الإرادة كما قال الكاتب ، وهي خصلة أشار إليها أصدقاء أبي السعود وزملاؤه بعد ذلك .

هل كان "انتحاره" نقطة التوازن المطلوبة أمام رفضه لحياة عصره ؟

فخرى أبو السعود


زكى نجيب محمود


محمد عبد الغنى حسن


رجاء النقاش

غير أن أبا السعود لم يعمل بالتدريس فور تخرجه كما هى الحال مع خريجى مدرسته ، ولكنه عمل بالصحافة فترة لا ندرى مداها على وجه الدقة . فقد ذكر صديقه الشاعر أحمد فتحى مرسى أنها دامت « بعض عام » على حين ذكر زميله الشاعر محمد عبد الغنى حسن أنها دامت «أياماً» . ثم عمل بعد ذلك بالتدريس الحر لبضعة أشهر على الأقل حتى نجح فى امتحان مسابقة عقدتها وزارة المعارف لاختيار عضوين فى بعثة اللغة الانجليزية إلى جامعة إكستر ، وكان زميله فى البعثة ، الشاعر محمد عبد الغنى حسن الذى يعد أيضاً المصدر الوحيد لحياته فى تلك الفترة . وقد كتب عنه مقالاً بعنوان : « شعر التصوير والعاطفة عند فخرى أبو السعود » وفيه تحدث عن زمالته له فى إنجلترا فقال :

« لقد زاملت الأستاذ فخرى أبو السعود فى إنجلترا وفى مقاطعة من أجمل مقاطعاتها ، اسمها « ديفونشير » ، وفى مدينة من أقدم مدنها اسمها « إكستر » على ضفتى نهر « إكس » القصير الجميل ، أيام كنا عضوين فى بعثة تعليمية لوزارة المعارف ، والناس يعرفون فى الغربة أكثر مما يعرفون فى أوطانهم ، لأن أخلاقهم تظهر على حقيقتها ، وطبائعهم تبدو على أصلها . فرأيت من أخلاق فخرى أبو السعود ذلك النوع الصلب الذى لا يتكسر على زمن . ورأيت من نشاطه ما لا يجدُ منه جو ولا وهن ، ورأيت فيه عزلة عن الناس وعزوفا عن الفضول من القول . فما كان دائماً إلا فيما عناه وهمه ، وعن غير ما يعنيه فهو بمعزل . ورأيته وهو عضو فى بعثة للغة الإنجليزية يجيد الأدب العربى ، ويعرف من مصادره وموارده كثيراً مما لا يعرف من كان فى مثل ثقافته المدرسية . ورأيته يحفظ شعر البارودى حتى لا يكاد يند عنه منه بيت واحد ، ورأيته يعلم من تاريخ مصر الحديث ومن دقائقه الخفية بين مزدحم التيارات الأجنبية ما لا يعلمه الكثيرون .

وعرفت مقدرته فى الإنجليزية ، وهى مقدرة شهد له بها أساتذته من الانجليز ، وشهد له بها قبل ذلك تفوقه فى امتحان المسابقة الذى عقدته وزارة المعارف المصرية» .

وفى إنجلترا راح أبو السعود يزيد صلته بالأدب الإنجليزى التى بدأها فى مدرسة المعلمين العليا ، كما مضى فى كتابة الشعر الذى يبدو أنه شغله منذ أيام دراسته . وكانت مجلة « الرسالة » قد ظهرت فى يناير ١٩٣٣ ، أثناء بعثته ، فراح يبعث إليها بقصائده المترجمة أحياناً والمؤلفة فى معظم الأحيان . فقد بدأت صلته بها فى ١٥ أبريل ١٩٣٣ ، أى بعد نحو أربعة أشهر من ظهورها . وظلت هذه الصلة قائمة بعد عودته من البعثة عام ١٩٣٤ حتى أواخر عام ١٩٣٧ .

غير أن إقامته فى إنجلترا شهدت حادثتين ، كان لهما أثر بارز فى حياته وشعره على السواء . ولا ندرى أى الحادثتين وقعت قبل الأخرى ، فالتوثيق هنا ضعيف بل منعدم .

أما الحادثة الأولى فهى وفاة أمه التى نرجح أنها وقعت قبل الحادثة الأخرى . وقد سجلها فى شعره فى أكثر من قصيدة . ولكن قصيدته « ذكرى العام » التى نشرها فى ١٥ نوفمبر ١٩٣٣ تكشف عن الأساس الذى أقمنا عليه ترجيح أسبقية هذه الحادثة على الأخرى . ففى القصيدة تأبين لأمه فى ذكرى مرور عام على وفاتها . ومعنى ذلك أن أمه ماتت فى النصف الأخير من عام ١٩٣٢ ، بعد أشهر من وصوله إلى إنجلترا ، وتركته فى وحدة ما بعدها وحدة .

وأما الحادثة الأخرى فهى زواجه من إنجليزية . ويبدو أنها ترتبت على الحادثة الأولى وما جرته عليه من وحدة . وليس لحادثة زواجه ـ على العكس من حادثة وفاة أمه ـ أثر كبير فى شعره ، وإنما يبدو أنه كان لها أثر كبير فى حياته ، ولا سيما بعد عودته إلى وطنه .

«للبحث بقية»



فى سنة ٩٣ من الهجرة فتح قُتيبة بن مسلم مدينة سمرقند مستعملا الحيلة .

وفى سنة ١٠١ ، أى بعد ثمانى سنوات تولى عمر بن عبد العزيز الخلافة فى دمشق ، وسمع أهل سمرقند بعدله وتقواه فذهب وفد منهم إلى والى المدينة ، وكان اسمه سليمان بن أبى السَّرى ، وقالوا له «إن قُتيبة غدر بنا وظلمنا وأخذ بلادنا ، وقد أظهر الله العدل والإنصاف ، فائذن لنا فيتقدم منا وفد إلى أمير المؤمنين يشكون ظلامتنا ، فإن كان لنا حق أعطيناه ، فإن بنا إلى ذلك حاجة .»

فأذن لهم ، وسافر وفدهم إلى دمشق حيث يقيم عمر بن عبد العزيز ، فدخلوا عليه وقالوا له «إن شرع الحرب عندكم أن تخيروا من تحاصرونه بين ثلاث : الإسلام ، أو الجزية ، أو الحرب فتفتح المدينة عنوة . ولكن قتيبة غدر بنا ، فقد عرضنا عليه الجزية فقبلها ، ولكنه لم يرحل عن مدينتنا .»

فكتب عمر إلى سليمان بن أبى السَّرى «إن أهل سمرقند قد شكوا إلىّ ظلما أصابهم ، وتحاملاً من قتيبة عليهم حتى أخرجهم من أرضهم ، فإذا أتاك كتابى فأجلس لهم القاضى ، فلينظر فى أمرهم ، فإن قضى لهم ، فأخرجهم إلى معسكرهم كما كانوا وكنتم قبل أن يظهر عليهم قتيبة .» .

وكان قاضى المسلمين فى سمرقند يسمى سليمان جُميع بن حاضر ، فلما سمع من وفد المدينة شكواهم حكم بأن فتح سمرقند باطل ، وأمر المسلمين بأن يخرجوا منها ويعيدوا حصارها وعرضوا على أهلها الإسلام أو الجزية ، فإن أبوا قاتلوهم من جديد .

ولم يصدق أهل المدينة أن هذا الحكم الغريب قابل للتنفيذ ، فأن يأمر القاضى بتطبيق الشرع شىء وأن يطيعه الجند شىء آخر . ولكنهم فوجئوا فى الصباح بالجيش العربى يجمع قواته وعتاده ويخرج من المدينة امتثالا لحكم القاضى .

وكان فى هذا ما لفتهم إلى جوهر الإسلام وروحه ، فلم يكن من طبائع الغزاة فى تلك الأيام ، وليس من طبيعتهم حتى اليوم ، أن يخضعوا للعدل والقانون ، فيجلوا عن أرض احتلوها بالقوة ؛ وقال عقلاؤهم وكبارهم «إذا كان هذه هو الإسلام ، وهذا هو أثره فى نفوس المؤمنين به فأحبب به من دين .» ودخلوا جميعا الإسلام ●

المتمرد..
ستانلى كوبريك

هانى الحلوانى

إن تاريخ الإنسانية منذ الأزل ليس إلا تاريخ سعيها بحثا عن حريتها . وقد سجلت هذا السعى فى فنونها ، وبذلك أصبح تاريخ الفن هو نفسه تاريخ تحرر الإنسان كما يقول مالرو ؛ فالإنسان فى رأى د . زكريا إبراهيم هو ذلك « المخلوق الحر الذى يقف متمردا على العالم كله ، ومن ثم يجد نفسه مدفوعاً إلى العمل على تشكيله وإعادة صياغته بمقتضى ما لديه من حرية إبداعية . » والتاريخ السينمائى المعاصر لن يجد خيراً من فنان السينما الأمريكية ستانلى كوبريك نموذجاً للفنان المتمرد الرافض لمجتمع الرأسمالية ، البالغ ذروة التقدم التكنولوجى والمادى ، والمتردى فى نفس الوقت فى وهاد التخلف الإنسانى .

وستانلى كوبريك ولد لأب يعمل طبيبا فى مدينة نيويورك عام ١٩٢٨ . ولا نعرف شيئا عن طفولته الأولى ، غير أنه بمجرد أن أصبح شابا تمرد على القيود الأسرية ، وخرج إلى العالم ليعمل كمصور فوتوغرافى فى مجلة look ، وذلك لمدة سنوات أربع ، ثم فى عام ١٩٥١ كتب وصور وأخرج وقام بعمل المونتاج لفيلمين تسجيليين صورهما على شريط ١٦ مم ، هما Day of the fight ، Flying padre . ثم فى الفترة من ١٩٥٢ - ١٩٥٤ عمل مخرجاً للوحدة الثانية للتليفزيون ، حيث قدم مسلسلاً عن أبراهام لنكولن . وفى أثناء هذه الفترة قام بإخراج أول أفلامه السينمائية وهو فيلم Fear and Desire غير أن هذا الفيلم لم يحقق نجاحاً يذكر .

ولم يعرف كوبريك كمخرج سينمائى يتميز بذلك النوع من العبقرية الوحشية المستقلة إلا بعدما أخرج فيلمه « الغزوة » . ويعد هذا الفيلم من الأفلام التجريبية الغريبة المذاق على السينما الهوليوودية فى ذلك الوقت ، ثم تفجر اسمه بعد ذلك بقوة إثر فيلمه الهائل « طرق المجد » paths of Glory (١٩٥٧) وهو فيلم مناهض للنزعة العسكرية ، وقد استلهمه من وقائع حدثت بالفعل ، وهى الإعدام الجماعى للجنود الفرنسيين خلال الحرب العالمية الأولى . بعدها توالت أفلام كوبريك وأهمها : سبارتكوس (١٩٦٠) ، لوليتا (١٩٦٢) ، ثم فيلمه الرائع ٢٠٠١ أوديسا الفضاء (١٩٦٩) ، والبرتقالة الميكانيكية (١٩٧١) ، ثم بارى ليندون (١٩٧٨) ، ثم اشراق (١٩٨١) .

وبالإضافة إلى فهمه المتعمق وأسلوبه المتميز فى حرفيات السينما فإن عالمه يكاد يقوم على فلسفة التمرد . . التمرد على كل المجتمعات الرأسمالية ، التى وصلت إلى أقصى درجات تطورها ، وإلى أزمتها الإنسانية الروحية المتمثلة فى أن هذه الكيانات الرأسمالية الشامخة تخلف فى قواعدها السفلية بشرا قلقين ، تائهين . . التمرد على السلطات الثلاث : الدين والدولة والجنس ، وعلى المؤسسات العتيقة التى لا تقدم أى غذاء روحى أو إنسانى . . التمرد على الحياة الأمريكية التى يدينها بشدة وضراوة . . فهو فى كل أفلامه يدين أمريكا السلطة ، أمريكا البنتاجون ، أمريكا المؤسسات الاحتكارية .

وهو فى كل أفلامه يكاد يعتمد على أعمال أدبية روائية ، سواء أكانت هذه الروايات تتناول تاريخا ضاربا فى القدم (سبارتاكوس وبارى ليندون) أو روايات تستشرف المستقبل البعيد (٢٠٠١ أوديسا الفضاء) وكل فلسفته تقوم على هذا الاتجاه ، أى أنه يختار أحداثا تاريخية أو تخيلية ، ثم يقوم بتحليلها ، ويتعامل معها ، بحيث تلقى بظلالها على عالمنا المعاصر ، ويكاد يطالب المشاهد بأن يسلك نفس الطريق الذى سلكه بطل الفيلم .

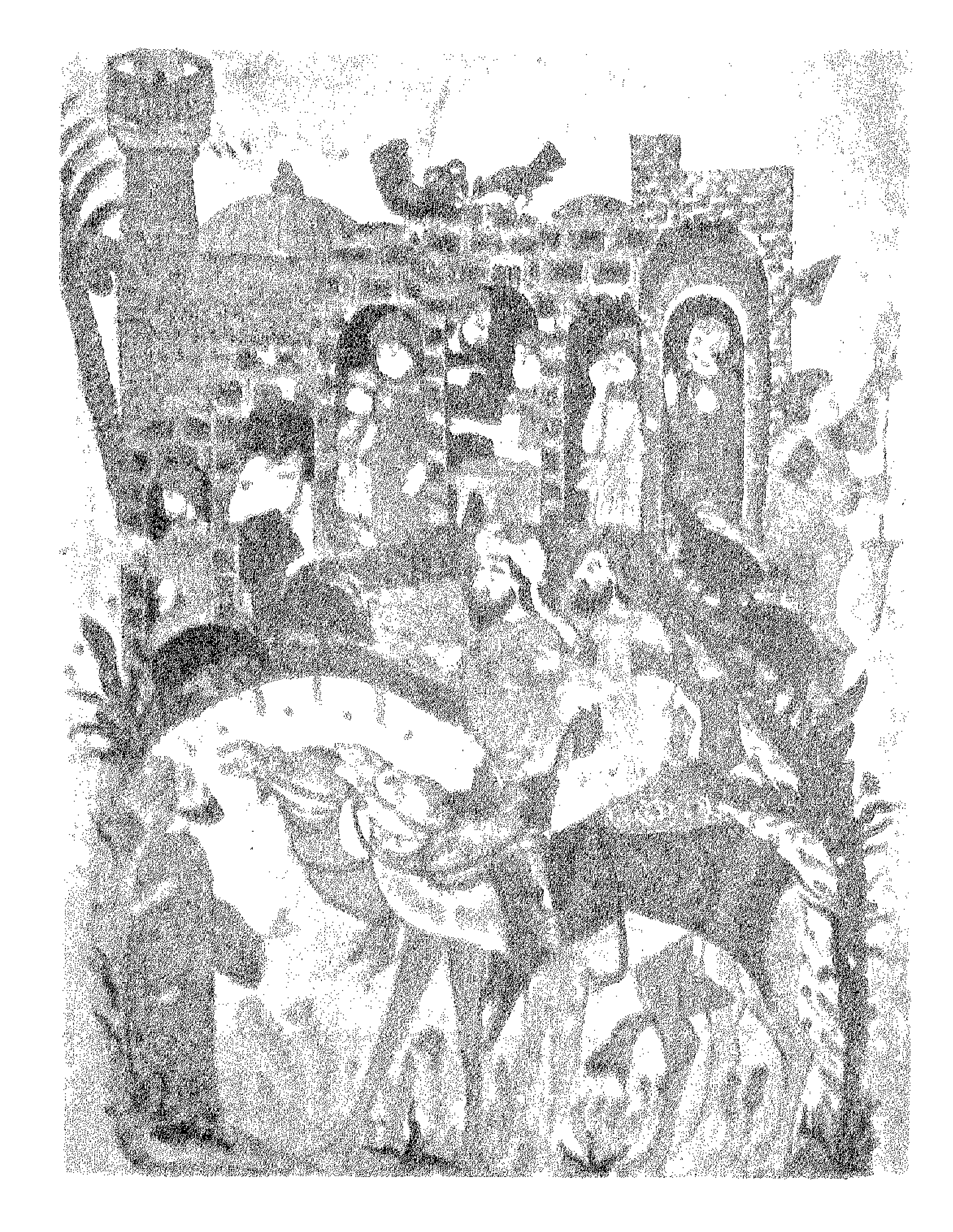
ومن هذا الفهم ، فالسينما عند ستانلى كوبريك ليست ضربا من ضروب اللهو والتسلية بقدر ما هى أداة تعبير عن قلق الفنان وتمرده على عالمه المفرغ من محتواه الإنسانى « ساعيا إلى إعادة تشكيل هذا العالم أو إعادة صياغته بمقتضى ما لديه من حرية إبداعية » . وكعادة النقاد الماركسيين الذين يهاجمون بضراوة أى فنان لا يلتزم حرفيا بتعاليم ماركس ولينين ، فإنهم هاجموا كوبريك واتهموه بكل ما فى قائمة اتهاماتهم من العمالة والانتهازية والوصولية و . . و . . ، لكنه يجيبهم بهدوئه الذى اشتهر عنه :

« لن أنسى قط أن السينما قبل كل شىء ، أداة اتصال بالجماهير ، وهنا تكمن وظيفتها ، لقد اتهمنى بعضهم بالوصولية ، ولكننى مقتنع بأن أى فيلم تجارى ناجح جماهيريا ، يؤثر فكريا وأيديولوجيا أكثر مما تؤثر مجموعة من الأفلام « السرية » التى لا يراها أحد ، مهما حملت من أفكار ودعاوى . » ●



قراءة تشكيلية

محمود الهندى



الفنان   يحيى بن محمود الواسطى
اللوحة   صفحة من مقامات الحريرى
البعد الأول   ٣٧ سم
البعد الثانى   ٢٨ سم

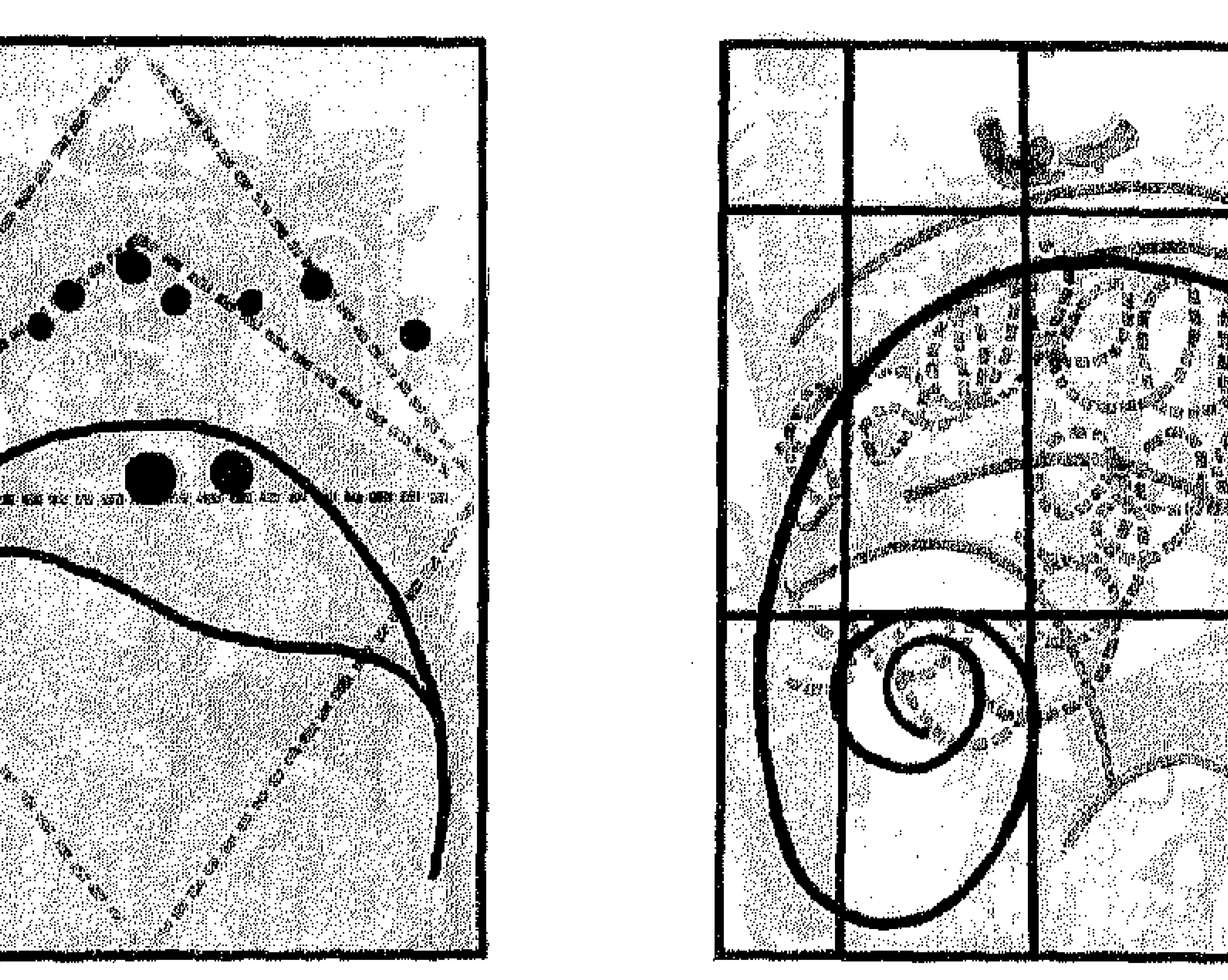
لوحة (الواسطى) تقدم لنا ثلاث مستويات مسطحة ، وثلاث تكوينات هندسية متداخلة .

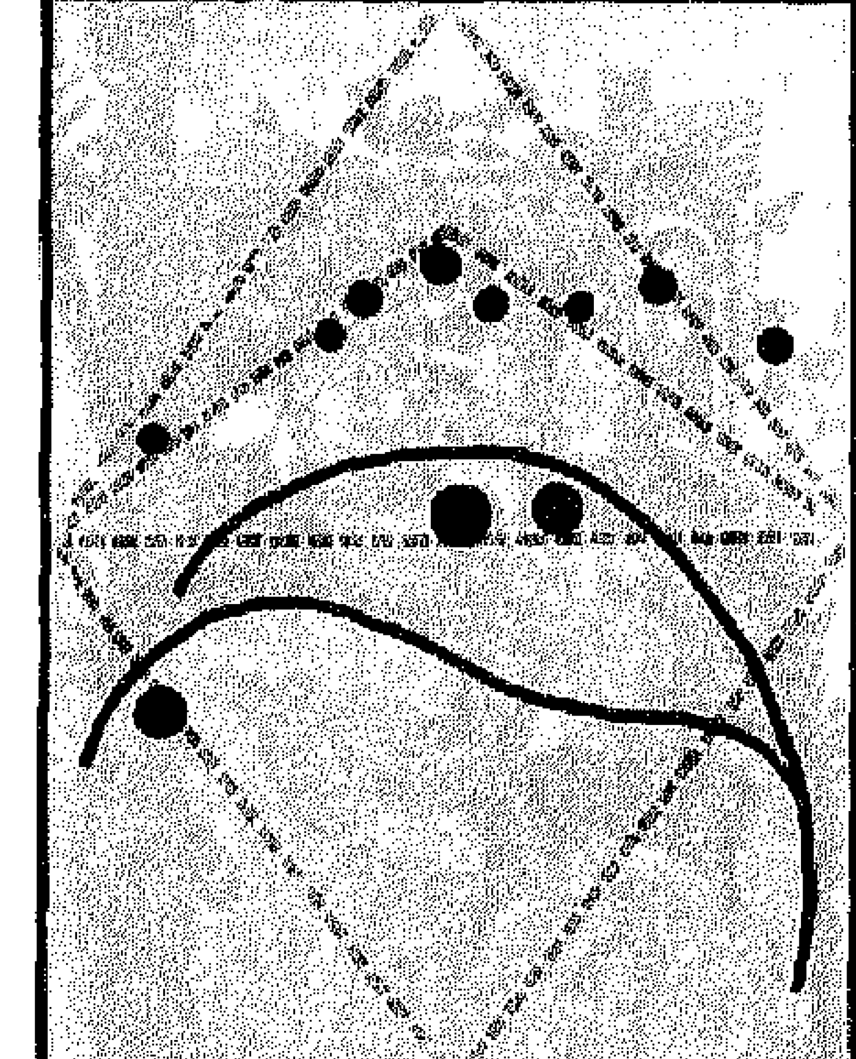
لأول وهلة نجدنا فى مواجهة تكوين حلزونى الشكل ، فإذا أمعنا النظر ملياً وجدنا تكويناً مثلث الشكل . الزاوية الأولى للمثلث تكمن عند قدم الجمل متوسطة الخط الأفقى ، والزاويتان الأخريان تتمثلان فى العنزتين أقصى اليمين واليسار ، وبالمقابل ينتج مثلث آخر من نقطتى اليمين واليسار يتلاقيان عند شكل الديكة التى تتوسط أعلى اللوحة . كما نجدنا أمام تكوين دائرى الشكل يبدأ من أسفل اللوحة عند جذع الشجرة التى تنمو منحنية على هيئة نصف دائرة يتسلقها الماعز .

تبدأ العين رحلتها مع اللوحة من الوجهين اللذين يتوسطان المنظر بعيونهما الجاحظة ، وحركة يديهما التى تشير الى الفضاء البعيد ، وترسم لنا تلك الاشارة خطاً وهمياً طولياً ، لكنه ينحنى عند تلاقيه بفرع النبات الممتد والذى ينهار إلى أسفل اللوحة ، ولكن هذا الخط الوهمى الخادع ليس هو خط الرحلة الرئيسى ، فخط الرحلة يسير بنا من الوجهين البشريين إلى وجهى الجملين ، فوجه الرجل الواقف ، ثم إلى أعلى رءوس الواقفين بمداخل البوابات إلى أن ينتهى عند الماعز التى لونت بألوان قاتمة ، فيمتد بنا الخط إلى الديكين فى أعلى منتصف المنظر ، فالماعز الموجودة بالناحية المقابلة إلى أن يعود الخط من حيث بدأ ، رحلة تؤكد التكوين الحلزونى الشكل ، والتكوين الحلزونى عموما شائع فى الرسم العربى والاسلامى ، حيث استقى الفنان شكله من الطبيعة فالصخور والغيوم ودوامات المياه كلها أشكال حلزونية .

والواسطى يؤكد مهارته فى اختراع الحيل البصرية الهندسية التى يتداخل فيها التأثير المجسم بالمسطح ، فأشكال الأبنية الموجودة فى المستوى الثالث كأنها قصاصات أوراق ملونة ، وهو يحيط ألوانه بخطوط تفصل بين الاشكال والمساحات ، والخط عنده مطلق السراح ، حى ، نام ، متطور ، يبرز التباين بين حجم الفضاء المتاح والأشكال المرسومة داخل الفضاء .

الملمس ناعم ، والألوان شديدة الصفاء والتوهج ، تضفى على اللوحة جواً من الابتهاج وان لم تنطق بذلك ملامح الوجوه العابسة ، وحتى عندما يحاول الفنان فى كثير من المناطق اللجوء للتحليل الزخرفى ، فهو لا يبتعد عن التلاعب بالتوافقات بين المسطحات ذات الألوان المتنوعة .





د. شاكر عبد الحميد

ماتيس: وحشية الألوان

هنرى ماتيس هو مصور فرنسى مشهور ، ولد عام ١٨٦٩ وتوفى عام ١٩٥٤ .

الطبيعة والخيال

يقول ماتيس إنه عادة ما يتم التمييز بين المصورين الذين يعملون من الطبيعة والمصورين الذين يعملون من الخيال « وأنا شخصيا أعتقد أنه لا يجب تفضيل أى أسلوب على الآخر ، فكلاهما يمكن أن يستخدم بالتعاقب من خلال نفس الفنان ، إما لأنه يريد اتصالا وثيقا مع الموضوعات من أجل الحصول على إحساسات تكون قادرة على إثارة الملكة الإبداعية ، أو أن تكون إحساساته قد تم تنظيمها بالفعل ، وفى الحالتين سيكون قادراً على الوصول إلى الحالة الكلية التى تكون اللوحة . وفى كل حالة أعتقد أن المرء يمكنه أن يحكم على مدى حيوية الفنان وقوته ، ذلك الفنان الذى يكون ، بعد تلقيه للانطباعات مباشرة ، قادراً على تنظيم إحساساته ليستمر فى عمله بنفس الإطار العقلى فى أيام مختلفة ، وأيضاً يمكنه تطوير هذه الإحساسات . هذه القدرة تثبت أنه مسيطر على نفسه بطريقة تتسم بالكفاءة ، وأنه يمكنه أن يُخضع نفسه للنظام أيضاً . إن الفنان عليه أن يبحث عن التصورات ذات الكفاءة التى تتحول من خلالها حقائق الطبيعة إلى فن ، والألوان والخطوط قوية فعالة ، وسر الإبداع يكمن فى الاستخدام المتوازن لهذه القوى . وإننى أعمل من خلال مشاعرى ، ويكون لدى التصور فى رأسى وأريد أن أحققه ، وأستطيع فى الغالب أن أعيد إدراكه ، وأعرف أيضاً متى يجب عليه أن ينتهى . والخطوة الأولى نحو الإبداع هى أن نرى كل شىء كما هو عليه فى الواقع . وهذا يتطلب جهداً مستمراً . والإبداع ، معناه أن نعبر عما يوجد بداخل نفوسنا . وعلينا أيضاً أن نغذى مشاعرنا . ونستطيع أن نفعل ذلك فقط من خلال المادة المشتقة من العالم المحيط بنا . وهذه العملية هى التى يمكن من خلالها أن يدمج الفنان العالم الخارجى ويتمثله تدريجياً داخل نفسه ، حتى يصبح موضوع التصوير جزءاً هاماً من كيانه ، أى يمتلكه بداخله ، ومن ثم يمكنه بعد ذلك أن يسقطه على اللوحة كإبداعه الخاص » .

عين الفن

ميز ماتيس بين العين التى ترى الأشياء السطحية الظاهرية وتسجلها على علاتها بطريقة حرفية ، وسماها بعين الكاميرا ، وبين العين الثانية التى تدخل فى صراع مع العين الأولى وتعمل على إبداع الجديد الأصيل ، وهى عين الفن التى فى المخ ، كما أشار ماتيس . ويقول إن الفنان يأخذ من العالم المحيط به كل شىء يمكنه أن يثرى رؤيته الداخلية ، إما مباشرة عندما يكون على الموضوع الذى يرسمه الفنان أن يظهر فى تكوينه ، أو من خلال المماثلة أو التناظر التقريبى بين الموضوعات .



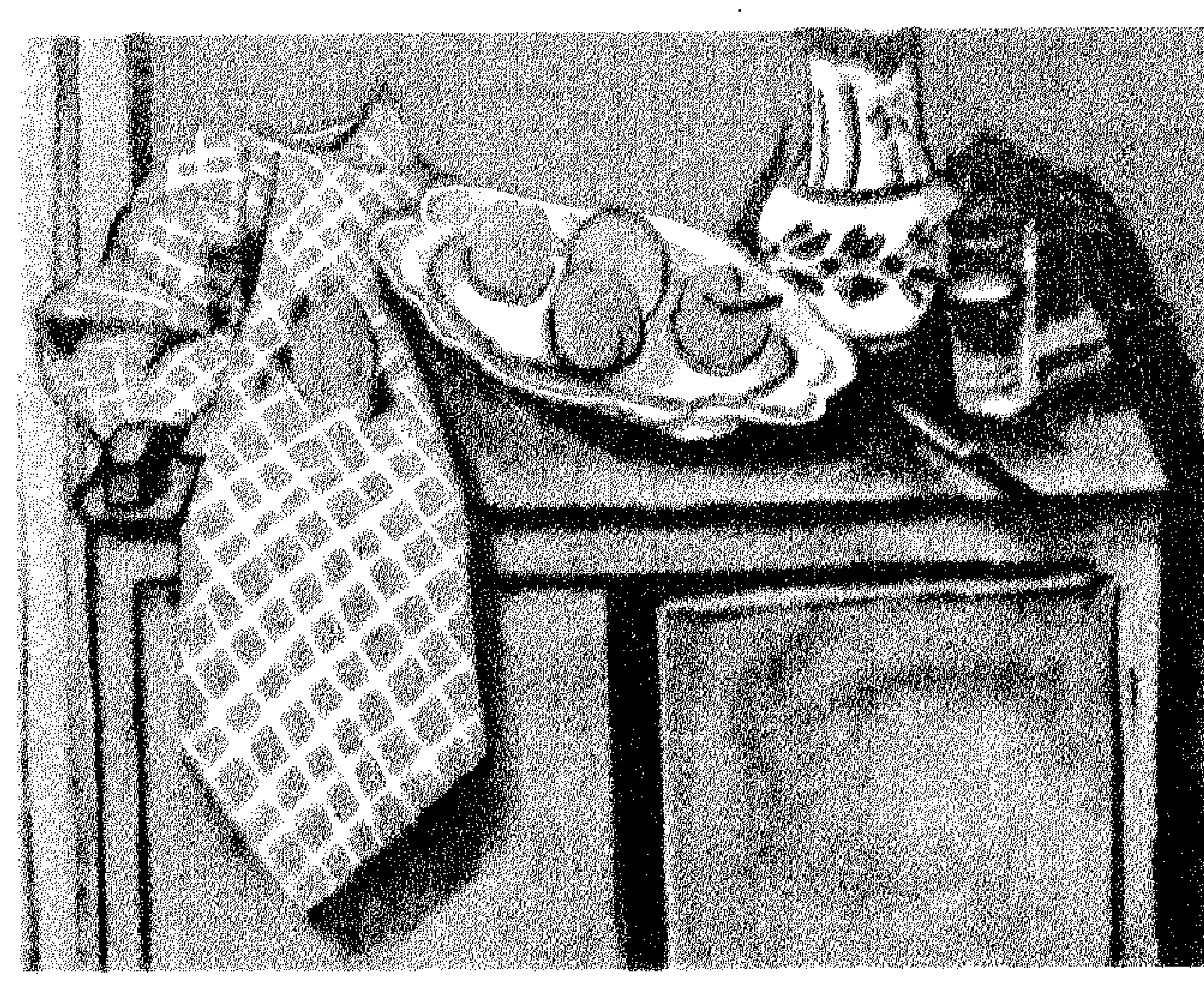


ويقول ماتيس إن عينيه تعملان كالإسفنج «وبعينين مفتوحتين على إتساعهما فإننى أمتص كل شىء كما يمتص الإسفنج السوائل» . ويقول مؤكداً أهمية التكامل بين أفكار المصور ورؤيته للواقع والحياة وأساليبه «إن أفكار المصور يجب ألا ينظر إليها أبداً على أنها منفصلة عن وسائله البصرية ، حيث إن الفكرة تحتاج إلى التعبير عنها بالوسائل التى يجب أن تكون أكثر اكتمالا ، ولست أعنى بالكمال التعقيد . . إننى غير قادر على التمييز بين شعورى بالحياة وطريقتى فى ترجمة هذا الشعور إلى أعمال فنية . إن التعبير بالنسبة لى لا يكمن فى العواطف المتوهجة فى الوجه الإنسانى ، ولا يتجلى أيضاً فى الحركة العنيفة . إن التنظيم الكلى للوحاتى هو تنظيم تعبيرى .

وقد أفاض ماتيس فى التأكيد على أنه كانت لديه أفكار أساسية معينة ، وأنه واصل عمليات تحقيقها وتطويرها وتنفيذها بشكل جيد عبر مدى متسع من حياته .

تعبيرية الألوان

أكد ماتيس أهمية الجانب التعبيرى للون أثناء عملية التصوير ، فقال « إن الجانب التعبيرى للألوان يفرض نفسه علىّ بطريقة تلقائية تماماً ، ولكى أصور منظراً طبيعياً فى الخريف فإننى لا أحاول تذكر ما هى الألوان المناسبة لهذا الفصل ، إننى سوف ألهم (يُوحى إلى) فقط بواسطة الإحساس بأن هذا الفصل يستثار بداخلى ، والنقاء الجليدى للسماء الزرقاء الغاضبة سوف يعبر عن هذا الفصل من خلال ظلال رقيقة كتلك التى تظهر فى أوراق النبات عندما يتم رسمها . وإحساس نفسه قد يتغير ، والخريف قد يكون رقيقاً ودافئاً كاستمرار للصيف ، أو قد يكون بارداً تماماً مع سماء صقيعية وأشجار ليمونية صفراء تعطى انطباعاً شعورياً بالبرودة وتعلن قدوم الشتاء . إن اختيارى للألوان لا يستند إلى أية نظرية علمية ، إنه يقوم على أساس الملاحظة والحساسية والخبرة المشعور بها . لقد شغل (سينياك) نفسه كثيراً ببضعة أوراق وجدها لدى دلاكروا عن الألوان التكميلية أو المتتامة واعتقد « سينياك » أن المعرفة النظرية بها سوف تؤدى إلى استخدام نغمة لونية معينة فى مكان معين ، لكنى أحاول ببساطة أن أضع الألوان التى تخدم إحساسى الخاص وتنقله . إن هناك تناسباً معيناً يدفع للوصول إلى النغمات اللونية التى أريدها ، وقد يؤدى هذا إلى تغيير الشكل أو تحويل التكوين ، وأنا أكافح من أجل هذا التناسب جاهداً من خلال مثابرتى فى العمل . إننى أستخدم الألوان كوسائط للتعبير عن انفعالى لا لنسخ الطبيعة ، وإننى أستخدم أبسط الألوان ، لا أقوم بتحويلها بنفسى ، ولكنها العلاقات فيما بينها هى التى تحدث تغييرا . ويكون الأمر الهام هو تعزيز الفروق والكشف عنها ، ولا شىء يمنع من التكوين بألوان قليلة مثلما يمكن أداء لحن موسيقى رائع بعدد قليل من الآلات أو حتى بآلة واحدة . وأنا أتوق دائماً إلى الوصول إلى تلك الحالة الخاصة بتكثيف الإحساسات والتى تكون اللوحة هى التتويج لها . . » .



الوعى واللاوعى :

نلاحظ فى كتابات ماتيس قدراً كبيراً من التشابه بين أفكاره وأفكار كل من هنرى برجسون وبنديتو كروتشه ، خاصة فيما يتعلق بأهمية التعبير ، والتعبير من خلال الحدس ، وأهمية توسيع مجال الوعى لدينا ، وإدخال أنفسنا فى مجال الحياة ، واللحظات الإبداعية الخلاقة المستمرة فى الزمان والمكان ، والحدس من خلال الاتصال المتعاطف بيننا وبين الحياة مما يؤدى إلى حدوث تنافذ أو تخلل أو تفاعل متبادل بين الإنسان والحياة ، مما يؤدى إلى إبداع متصل لا نهاية له . وهناك تشابه أيضاً بين أفكار هذا الفنان وأفكار برجسون وكروتشه فيما يتعلق بالتفاعل المستمر بين الماضى والحاضر والمستقبل ، وبين الزمان والمكان واللحظات الإبداعية الخلاقة التى أكدها برجسون بصفة خاصة . يقول هنرى ماتيس « ووراء هذا التتابع السيال للحظات التى تكوّن الوجود الظاهرى (السطحى) للكائنات والأشياء ، والتى تقوم بتعديلها وتحويلها باستمرار ، يمكن للمرء أن يبحث عن الطابع الأكثر جوهرية ، والذى يجب على الفنان أن يصل إليه ويقتنصه إلى الدرجة التى يستطيع عندها أن يعطى تفسيرات أكثر رسوخاً عن الواقع . وتكون الحركة التى يقتنصها الفنان أثناء حدوثها ذات معنى فقط إذا لم يقم بعزل الإحساس الحالى عن الإحساسات السابقة له والتالية عليه » .



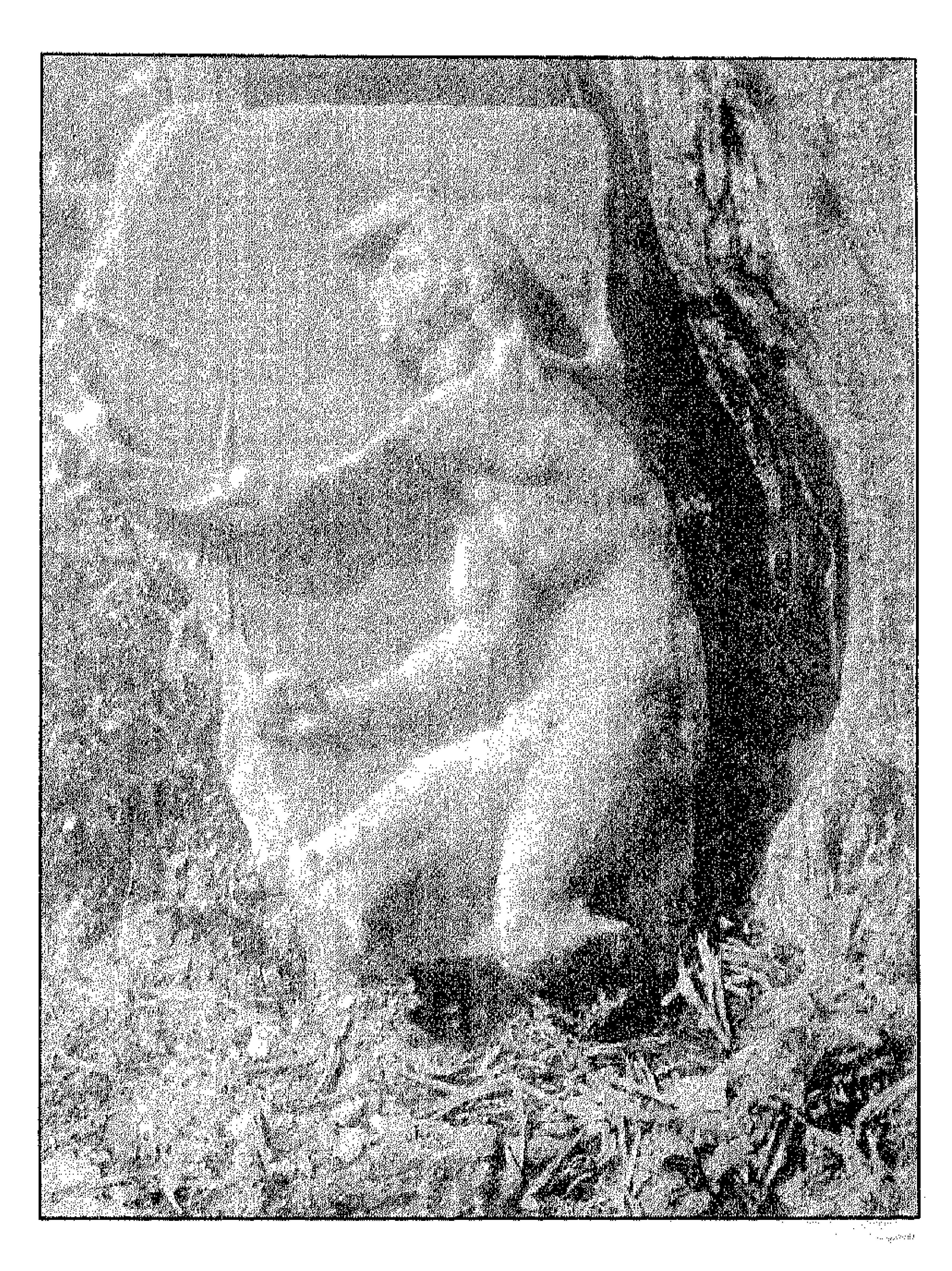
ورغم تأكيد ماتيس لأهمية الحدس الذى ينظر إليه عادة على أنه لا شعورى فإنه أكد أيضاً أهمية الوعى الكبيرة فى العمل الفنى وقال بأن « الفنان يدخل فى حالة الإبداع من خلال العمل الواعى والإعداد للعمل وذلك أساساً هو إثراء للمشاعر لدى الفنان ويكون ذلك ممكنا من خلال الدراسات أوالتخطيطات التى تكون مماثلة إلى حد ما للوحة ومن خلال هذا يمكنه اختيار العناصر » ، والفن لدى ماتيس هو تكثيف للإحساسات إلى مدركات وتكثيف للمدركات إلى أشكال لها دلالاتها ، وقد ميز ماتيس بين النظام (أى وضوح الشكل) وبين التعبير (أى نقاء الاحساس) وأكد أنه « إذا كان هناك نظام ووضوح فى اللوحة فإنه يعنى أنه منذ البداية كان هذا النظام وهذا الوضوح موجودين فى عقل الفنان ، أو أنه كان واعياً بضرورتها الملحة » . ويؤكد ماتيس أن الإبداع هو الوظيفة الحقيقية للفنان وحيث لا يوجد إبداع لن يوجد فن ويقول بأنه قد يكون من قبيل المغالطة أن نعزو هذه القدرة الإبداعية إلى موهبة فطرية ، ففى لا يكون المبدع الأصيل مجرد كائن موهوب فقط ، ولكنه إنسان نجح فى تنظيم مجموعة معقدة من النشاطات من أجل الوصول إلى غاية محددة ، ويكون الفن هو محصلة لهذه النشاطات .

لوحة وقصيدة

رب اللحظة المواتية
(كـايـروس)

د. عبد الغفار مكاوى

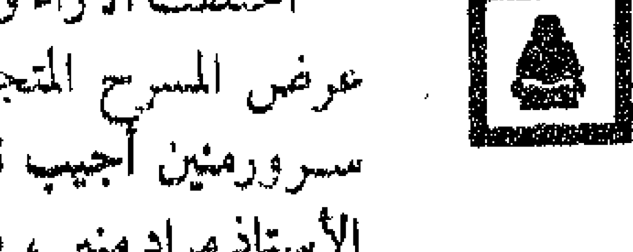
- نحت بارز على الرخام . نسخة من أصل للمثال الإغريقى « ليسيبوس » ، والمولود فى سيكيون حوالى سنة ٣٠٠ ق.م ، موجودة فى متحف تروجير ، من أعمال يوغوسلافيا . عبر عنه الشاعر « بوسيديبوس » - الذى ولد فى « بيلا » من أعمال مقدونية حوالى سنة ٢٧٥ ق.م ، وهو ينتمى للمدرسة السكندرية بهذه القصيدة ، التى لم تتأكد نسبتها إليه :



ــ النحت البارز من أى مكان ؟ . .
ــ يرقد فى المتحف بـ « تروجير » من أعمال البلقان .
ــ ومن الفنان ؟
ــ ليسيبوس .
ــ المسْكن والعنوان ؟ . .
ــ فى سيكيون .
أتقدم منه . أتأمله . أسأل :
ــ من أنت ؟
ــ رب اللحظة . .
ــ قل لى :
لِمَ تخطو حذراً فوق أصابع قدميك ؟ . .
ــ لأنى لا أتوقف أبداً عن سيرى .
ــ ولماذا ينبت فى قدميك جناح وجناح ؟ . .
ــ لأنى أسرع فى العَدْو من الريح .
ــ ولماذا تحمل سكيناً فى يمناك ؟ . .
ــ كى أعلن للإنسان
ألاَّ شىء سواى
أحدُّ من السكين . .
ــ ولماذا تتدلَّى خصلة شعر
من فوق جبينك ؟ . .
ــ لأنى ، وبحق زيوس ،
أدعو من يلقانى
أن يمسك بى
وأحذره أن يتردد لثوان . .
ــ وبقية رأسك صلعاء من الخلْف ؟ . .
ــ حتى يعرف أنه « الآن »
إنْ عَبَر فلن يرجع . .
لا لن يجد الإنسان
بعد ضياع الفرصة غير الدمع
والحسرة والخذلان
لأنى إن أسرعتُ وطارت بى قدماى
ــ لا تنْسَ ففى قدمىَّ جناحان . . .
وعبرتُ بمن قد كان
يتلهف يوماً للقائى
لن يدركنى أبداً ،
لن يقدر أن يمسكنى
لن أسعده بلقاءٍ ثان
ــ قل لى :
ولماذا قد أبدعك الفنان ؟ . .
ــ أحرى بك أن تسأل : ولمن ؟
فأجيبك :
ولمن غيرك ياابن الأرض
لمن غيرك ياإنسان ؟ ●

منين اجيب ناس
وقضية المسرح الشعبى

د . نهاد صليحة



اختلفت الآراء واحتدم النقاش حول عرض المسرح المتجول لمسرحية نجيب سرور «منين أجيب ناس» التى أخرجها الأستاذ مراد منير ، فمن قائل انها عرض مسرحى يفتقر تماما إلى الشكل الدرامى المتعارف عليه وإلى قواعد علم الجماليات ، ومن قائل إن هذا النوع من المسرح يمثل شكلا دراميا جديدا متفرداً و«ممتنعا على المتعلقين بأذيال القالب الغربى الأمثل» — فى قول مخرج المسرحية — وملمحا بالغ الأهمية فى حركة الدراما الشعبية المصرية .

وكأن الدراما الشعبية فى مصر ينبغى أن تنفصل تماما عن تراث الإنسانية الفنى !

وكأن التواصل مع هذا التراث يمثل عيبا وعارا !

وكأن الانغلاق على ثقافتنا يمثل الطريق الوحيد لتحقيق هويتنا الثقافية المتفردة !

وليس هنا مجال الخوض فى قضية استنباط أشكال مسرحية جديدة من التراث الشعبى ، أو تطويع التراث الشعبى حتى يتوافق مع الشكل الدرامى المتعارف عليه وليس هذا أيضا مجال تحقيق مفهوم الدراما بصورة مطلقه أو فى علاقتها بالتراث المحلى والتقاليد العالمية المتوارثة منذ أرسطو فى الغرب أومنذ مسرحيات النو والكابوكى فى الشرق ، فهذه قضايا يمكن طرحها طرحا مستقلا وتبادل وجهات النظر فيها على نطاق واسع ، خاصة أنها ترتبط ارتباطا وثيقا ببعض القضايا الهامة التى تشكل الساحة الثقافية فى مصر الآن ، مثل قضية الهوية الثقافية والمحافظة على التراث ، فى علاقتها بما يسمى بالغزو الثقافى ، وكذلك قضية «محلية الفن» فى علاقتها بفكرة عالمية القواعد العلمية للنقد — وكلها قضايا أثارت جدلا شديدا فى مؤتمر الأكاديمية الأخير الذى عقد تحت عنوان الهوية الثقافية .

ورغم ذلك فهناك مجموعة من الحقائق التى لابد من ذكرها فى البداية حتى نستطيع أن نقيم إطاراً موضوعيا يمكننا من خلاله توصيف عرض « منين أجيب ناس » وتقييمه بصورة عادلة صحيحة . ورغم أنها حقائق واضحة فإنها كثيرا ما تغيب عن الذهن ، مما يؤدى إلى اختلال النظرة النقدية واختلاق قضايا فرعية زائفة .

وأول هذه الحقائق هى ضرورة التفريق بين الأطر والأشكال الفنية التى قد تختلف من ثقافة إلى أخرى ومن زمن إلى آخر ، وبين المبادىء الفنية العالمية التى تشترك فيها جميع الثقافات ، وتنبع من الحس الفطرى بالجمال لدى الإنسان فى كل مكان ، بصرف النظر عن وضعه التاريخى . وربما كان أهم هذه المبادىء وأوضحها هو التناسق والاتزان ، والترابط والاكتمال ، ونزوع الإنسان دائما إلى استخدام التوازى والتقابل والتسلسل المفهوم ، لبلورة معنى أو توضيح مفارقة .

ويكفى للدلالة على عالمية هذه المبادىء تواجدها بصورة دائمة فى رسوم الأطفال الفطرية ، بل إن إنتاج الأطفال المصريين من السجاد الشعبى وتصميماتهم لا تكاد تختلف عن السجاد الشعبى الذى يصنعه أطفال المكسيك مثلا (ومرجعنا فى هذا هو الدكتور هانى جابر أستاذ الفن الشعبى بأكاديمية الفنون) .

وانطلاقا من هذا يمكننا القول إن نظريات الدراما وأشكالها قد تتعدد ، ولكن جوهرها يظل ثابتا . فالنظريات تتفاوت ، بين الأرسطية والبريختية فى الغرب ــ على سبيل المثال ــ وبين الشرقية فى اليابان والهند ، أو بين ما عرف حديثا بنظرية مسرح المقهورين فى أمريكا اللاتينية ، التى ترفض كلا من أرسطو وبريخت ، وتنزع إلى تدريب الجمهور على الفعل ، وتقدم رؤية ديناميكية تدعو إلى التغيير ، وترفض مبدأ القدرية الدينية الذى يمثل عنصرا أساسيا فى الكلاسيكيات التراجيدية ، أو مبدأ القدرية الوراثية أو الحتمية الاجتماعية التى يقوم عليها المسرح الطبيعى والمسرح الواقعى فى بعض صوره ، كما ترفض هذه النظرية أيضا أن تقف عند حدود إيقاظ الوعى النقدى لدى المتفرج ، الذى يمثل الهدف الرئيسى فى مسرح بريخت . ولكن رغم كثرة هذه النظريات واختلافها فإنها جميعا تقدم ، فى جوهرها ، مفهوما عالميا للدراما يمكن أن نلخصه فى جملة الصراع المتطور الذى يؤدى إلى لحظة تكشف أو تنوير» .

إن الاختلاف الحقيقى بين هذه النظريات الدرامية ليس اختلافا فى مفهوم الدراما الجوهرى ، بل هو اختلاف فى الرؤية الأساسية التى يفصح عنها الصراع . أى أن التفريق بين شكل درامى وآخر لا يكون باتهام شكل ما بأنه غير درامى ، حيث إن معظم الأشكال التى تتمخض عنها نظريات الدراما المعروفة تقوم فى جوهرها على صراع متطور يؤدى إلى معنى متكامل . بل يجب أن يتم التفريق بين نظرية درامية وأخرى على أساس إطار القيم الذى يحدد قوى الصراع ، وشكله ، ومساره ، ونتيجته ، ووسائل حسمه .

وفى ضوء هذا المفهوم العام للدراما ــ باعتبارها صراعا متطورا فى إطار القيم السائدة لدى الجمهور الذى تخاطبه ، وفى إطار رؤية الفنان وفلسفات العصر السائدة ــ نستطيع أن نؤكد أن نظريات الدراما المختلفة ، والأشكال الفنية التى تنتج عنها ، لا تنفصل عن الرؤية التى تعبر عنها وتهدف إلى صياغتها فنيا .

وحيث إن تاريخ البشرية على مر العصور يمثل فى جوهره جدلية بين الإستقرار والتغيير ، فإن المسرح ، باعتباره أكثر الفنون إتصالا بالجماهير ، يعكس على طول تاريخه هذه الجدلية فى الرؤية بوضوح ، ويترجمها من حيث الشكل إلى جدلية فنية بين المحافظة على القيود المسرحية والتمسك بها من ناحية ، وبين رفضها أو محاولة تبديلها أو تعديلها من ناحية أخرى . وهذه الجدلية بين الاستقرار والتغيير ليست مقصورة على بلد بعينه أو ثقافة بعينها .

وعلى هذا فإننا إذا نظرنا إلى تاريخ المسرح ــ سواء فى الشرق أو الغرب ، وسواء فى مسرحيات النو الأرستقراطية أو مسرحيات الكابوكى الشعبية فى اليابان ، أو فى المسرح الأرسطى أو الشكسبيرى أو الواقعى أو التجريبى بجميع تياراته ــ فإننا سنجد ثمة ارتباطا بين الأشكال الفنية والمناخ العام الثقافى والاجتماعى . إذ إنه كلما نحا المجتمع إلى تثبيت الأوضاع السائدة جنح إلى المحافظة فى الفن ، بينما يواكب التجريب دائما حالة من القلقلة الاجتماعية . كذلك نلحظ أنه كلما ازداد انعزال المسرح عن عامة الشعب ، ازدادت روح المحافظة على التقاليد الفنية الموروثة ، بينما يصبح المسرح أكثر ليونة وحرية فى التعامل مع هذه التقاليد إذا ما اقترب من عامة الشعب .

وعلى سبيل المثال لا أرى أنها كانت مجرد صدفة أن ارتبط المسرح الكلاسيكى فى انجلترا ــ بقيوده الضيقة واتجاهه إلى مخاطبة طبقة بعينها بتيار المحافظة على الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفلسفات التى تساندها ، بعد إنتهاء ثورة كرومويل وعودة الملكية فى القرن السابع عشر . كذلك لم تكن مجرد صدفة عشوائية أن ارتبطت الثورة الرومانسية فى الفنون بثورات التحرير الشعبية فى أوربا فى أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر ، وخاصة الثورة الفرنسية ، وكذلك بنزوع الرومانسيين إلى مخاطبة الرجل العادى والاقتراب من الطبيعة والفطرة .

المسألة إذن ليست قضية استنباط أشكال محلية من التراث الشعبى لمقاومة غزو أشكال فنية تفرضها ثقافات أخرى . بل هى قضية رصد تيارات فنية متكررة ، فى علاقتها بالمناخ العام الذى تظهر فيه ، واستكشاف أوجه التشابه بينها ، لتحديد الأنماط الثقافية المتشابهة التى تصاحب ظهور هذه التيارات فى مجتمعات مختلفة وثقافات متنوعة .

وإذا انتقلنا للحديث عن المسرح الشعبى ــ فى ضوء الملاحظات -التى سبق ذكرها- نجد أنه ، فى أصدق صوره ومهما أغرق فى استخدام الموتيفات المحلية ، يمثل فى جوهره مسرحا عالميا ، (فهو) مسرح الإنسان العادى البسيط بكل آماله وصراعاته ، وهو كذلك مسرح الوجدان الجماعى بكل رموزه وأساطيره . ومهما اختلف هذا المسرح فى شكله الخارجى من مجتمع إلى آخر فإنه يمثل روحا واحدة ، ورؤية واحدة ، بل وأيضا بناءاً واحدا . وإن تنوعت خاماته .



وحتى يمكننا توصيف مسرحية «منين أجيب ناس» بأنها تنتمى إلى هذا النوع من المسرح سنتعرض أولا باختصار لطبيعة المسرح الشعبى وسماته الأساسية .

يتميز المسرح الشعبى أساسا ــ مثله فى ذلك مثل الأدب الشعبى عموما ــ بالنظرة الشاملة الكلية للوجود لا بالنظرة التحليلية . فهو لا يعرض للأشياء فى انفصالها وتفردها ، بل فى تواصلها وترابطها ، فى رؤية كلية تعبر عن نفسها بالضرورة عن طريق الرمز والاستعارة . فالمسرح الشعبى مسرح شعرى فى جوهره حتى وإن كتب نثرا ، إذ هو يتعرض لتاريخ الجماعة ، لا لسلسلة من الوقائع المحددة زمنيا ومكانيا ، ولكن كما تمثله وجدان الجماعة بحيث غدت بعض هذه الوقائع جزءا من نسيجه الشعورى ، كجزء من الرؤية الشاملة الكلية للجماعة . أى أن التاريخ فى المسرح الشعبى يكتسب بعدا شعريا ، بحيث تصبح الواقعة المحددة رمزا لسمة رائحة فى النسيج الوجدانى للجماعة .

وعلى سبيل المثال نجد أن المسرح الشعبى عندما يتعرض لفكرة العدل مثلا ، لا يتناولها كقيمة اجتماعية أو سياسية ترتبط بظروف ومواقف تاريخية عابرة ، بل كقيمة فطرية لا تستقيم الحياة فى أية ظروف بدونها ، فالظلم فى المسرح الشعبى لا يهدد فردا بعينه أو طبقة بعينها ، بل تقع غائلته على الحياة بأسرها بحيث يهددها بالجدب الخراب . وعلى هذا فإن الصراع فى المسرح الشعبى صراع حيوى ، رغم بساطته ووضوحه وعموميته . إنه صراع بين الخير والشر صراع نرى فيه الخير ينتظم كل القيم التى تحفظ للحياة خصبها وتجددها ، بينما ينتظم الشر كل ما يهددها بالجدب والفناء .

وتحت قشرة المحلية الرقيقة يتميز المسرح الشعبى فى كل مكان باستقاء مادته أساسا من الأفكار والرموز الخالدة فى تراث الإنسانية وفى وجدانها ، ومما أسماه الفيلسوف كارل جوستاف يونج بالأنماط الفطرية فى اللاوعى الإنسانى الجماعى . فمهما اختلفت التفاصيل فى المسرح الشعبى من مكان إلى آخر فإن المعانى والقيم المتبلورة فى رموز ثابتة تكاد تكون واحدة ، ومن بينها مثلا فكرة رحلة البحث عن الخلاص ، وفكرة الاغتراب التى ترتبط بالترحال ، كذلك ارتباط معنى الحب البشرى بالخصب فى الطبيعة ، وارتباط عودة الحياة وتجددها بفكرة التوحد بعد التفتت والتشتت . كما نجد أيضا ــ بصورة متكررة فى التراث الشعبى فى كل مكان ــ ثالوث الأب والأم والأبن ، الذى تغدو فيه الأم هى الأرض . كذلك كثيرا ما ترتبط فكرة الموت بشعائر التضحية وطقوس تقديم القرابين ، فالفرد يقدم حياته قربانا حتى تتجدد الحياة للمجتمع بأسره . إن هذه الأفكار وغيرها تمثل الأساس فى التراث الشعبى فى كل مكان ، حتى وإن اختلفت صياغاتها باختلاف البيئات جغرافيا وباختلاف تاريخها السياسى والاجتماعى .

ولأن المسرح الشعبى يرتبط ظهوره دائما بحاجة الجماعة لتأكيد كيانها فى مواجهة خطر داهم أو محنة تتهددها فى الصميم ، نجد أنه يتعرض دائما للتراث التاريخى من واقع معاناة حاضرة ، بحيث يربط التاريخ ــ بمعناه المتأصل فى الوجدان الجماعى ــ بواقع الحياة اليومية والمشاكل الراهنة . لذلك نجد أن الرقعة التاريخية التى يغطيها المسرح الشعبى تتسم عادة بالاتساع والانفساح ، مما يجعل المسرحية تتخذ إطارا بانوراميا متنوعا ، يربطه خيط سردى رقيق ونسيج استعارى رمزى ممتد .

وعندما تعرض بريخت لموضوع تقديم المسرحية الشعبية أو المسرحية المستقاة من التراث الشعبى ، وجد أن أقرب الأشكال المسرحية الحديثة لها هو شكل العرض المسمى بالريفيو الذى يتكون من فقرات سريعة متنوعة تخلط بين الرقص والغناء والتمثيل ، ويربطها جميعا خيط التعليق النقدى الساخر الذى يصب على مشكلة بعينها أو فكرة واحدة أساسية .

المسرح الشعبى إذن هو مسرح يؤرخ لوجدان الجماعة ، فى ماضيها وحاضرها ، بصورة تشمل جوانب الحياة المتعددة المتداخلة من نظم سياسية وموروثات اجتماعية وثقافية وأخلاقية ، وتقاليد وعقائد وعادات وشعائر ، وكل ما ترسب من التجربة الحياتية فى اللاوعى الجماعى فى شكل أساطير «وحواديت» ورموز .

وفى ضوء ما سبق يمكننا أن نتفق مع المخرج الأستاذ مراد منير فى قوله إن نجيب سرور وضع بذرة صحيحة لمسرح شعبى أصيل . ولكننا نختلف معه فى تفسير هذا القول ، فليس مسرح نجيب سرور شعبيا لأنه أغرق نفسه فى المحلية المصرية وانفصل عن أى تيارات مسرحية عالمية . إن البذرة الصحيحة التى وضعها هى توصله لفهم طبيعة المسرح الشعبى وروحه وبلورة إدراكه هذا فى شكل مسرحى هو ترجمة جمالية صادقة لهذا المفهوم . ولا يضير هذا الشكل أنه يحمل ، إلى جانب بعض سمات الموال الشعبى ، الكثير من ملامح المسرح الملحمى وأساليبه (وإن اختلف معه فى الهدف من استخدامها) ، ولا أنه يتشابه تشابها كبيرا مع المسرح الإغريقى الأصيل فى خلطه السرد بالدراما ، والتعليق بالإنشاد ، والتاريخ بالأسطورة ، وفى استخدامه للطقوس والشعائر ، وفى بلورته للحزن الفردى بحيث يصبح حزنا جماعيا يشمل العالم كله .

فإذا كان جوهر المسرح الشعبى كما سبق القول هو وحدة الرؤية وكليتها ــ الذى يؤكده الرمز والاستعارة ــ من خلال التعدد والتنوع فى المادة التاريخية المطروحة وفى وسائل عرضها ، فإن مسرحية متين أجيب تاس التى تقوم على مبدأ الوحدة الاستعارية من خلال التنوع ، أو التنوع فى إطار الوحدة ، تنتمى حقا إلى هذا النوع من المسرح .

فالمسرحية فى مجموعها هى رحلة بحث عن الخلاص الذى يتمثل فى عودة الحياة بعد اكتمال جسد حسن



ودفنه ، حتى يصبح بذرة فى الأرض تعيد إليه أحياه . فحسن يرحل فى غربة قاسية فى مياه النيل ، من صعيده إلى شماله ، بحثا عن وجدانه المفقود ، ووعيه الذى تمثله الرأس الضائعة ، وذلك حتى يتوحد كيانه ، وتعود إليه الروح ، كما رحل أوزوريس من قبله فى الأسطورة المصرية القديمة . ونعيمة ترحل عبر الوادى فى تواز وتقابل بديع ، مقتفية آثاره ، لتعيد تجميع جسده كما فعلت إيزيس من قبلها . ونحن المتفرجين نرحل معهما ومع عمال التراحيل ، الذين يؤكدون فكرة الترحال وألمها ، عبر تاريخنا القديم والحديث ، نتلمس آثاره ، ونتكشف معناه . فالرحلة هى الشريط الحريرى المتين الذى تغزله نعيمة وإيزيس وبهية ، فى شخص محسنة توفيق ، لينتظم حبات العقد أو المشاهد واللقاءات المتعددة والتداعيات من الماضى التى تتم خلال الرحلة .

وكما قلنا سابقا : الدراما فى جوهرها الدائم هى صراع وتطور نحو لحظة تكشف وتنوير . وعندما يقال إن هذا العرض ليس دراميا ، يكون فى هذا إنكار لوجود الصراع ــ الواضح فى المسرحية ــ بين قوى القهر والظلم والشر فى صورها المتعددة ، وبين نوازع الخير التى تعطى الموت معنى جديدا ، وتوحد بين فكرة الاستشهاد فى سبيل العدل وبين خصب الأرض وانتصار الحياة ، عن طريق الاستعاره الشعريه . فالبطل حسن يختلط دمه بماء النيل وطميه الخصيب ، والأشجار فى المسرحية تطرح رجالا ، هم المستشهدون فى الكفاح من أجل الحرية ، والطلبة يرتمون فى النيل مثل عروسه ليصبحوا قربانا ليفيض النيل بالحياة ، والجنود يمتزجون برمال الصحراء فتنبت أزهار القطن المنيرة .

أما ما يسمى «التطور الدرامى» فهو هنا ليس تطورا لحدث معين ، ولكنه يتخذ صورة تطور الوعى بهذا المعنى فى نفس البطلة نعيمة ، التى ترى الأمور فى البداية لغزا غير مفهوم ، ثم يتسع وجدانها وينضج وعيها تدريجيا من خلال لقاءاتها بالفلاحين والمراكبية والراعى ، وبالسجين الهارب ، وبالعمال والطلبة والجنود ، ثم بالأرواح الشريرة وقوى الظلام التى تنبهها إلى حقيقة انتمائها إلى إيزيس وبهية ، بحيث تدرك هويتها الحقيقية ويتضح لها معنى « الفزورة » التى تقول إن الموت هو أحيانا الطريق الوحيد إلى الحياة بمعناها الحق . وبهذا تدرك معنى موت حسن ودلالاته ، وتصبح مأساتها ليست مجرد فقدان الحبيب ، بل مأساة المعاناة من القهر الذى يهدد كل قيم الخصب والنماء وطريق مقاومة هذا القهر .

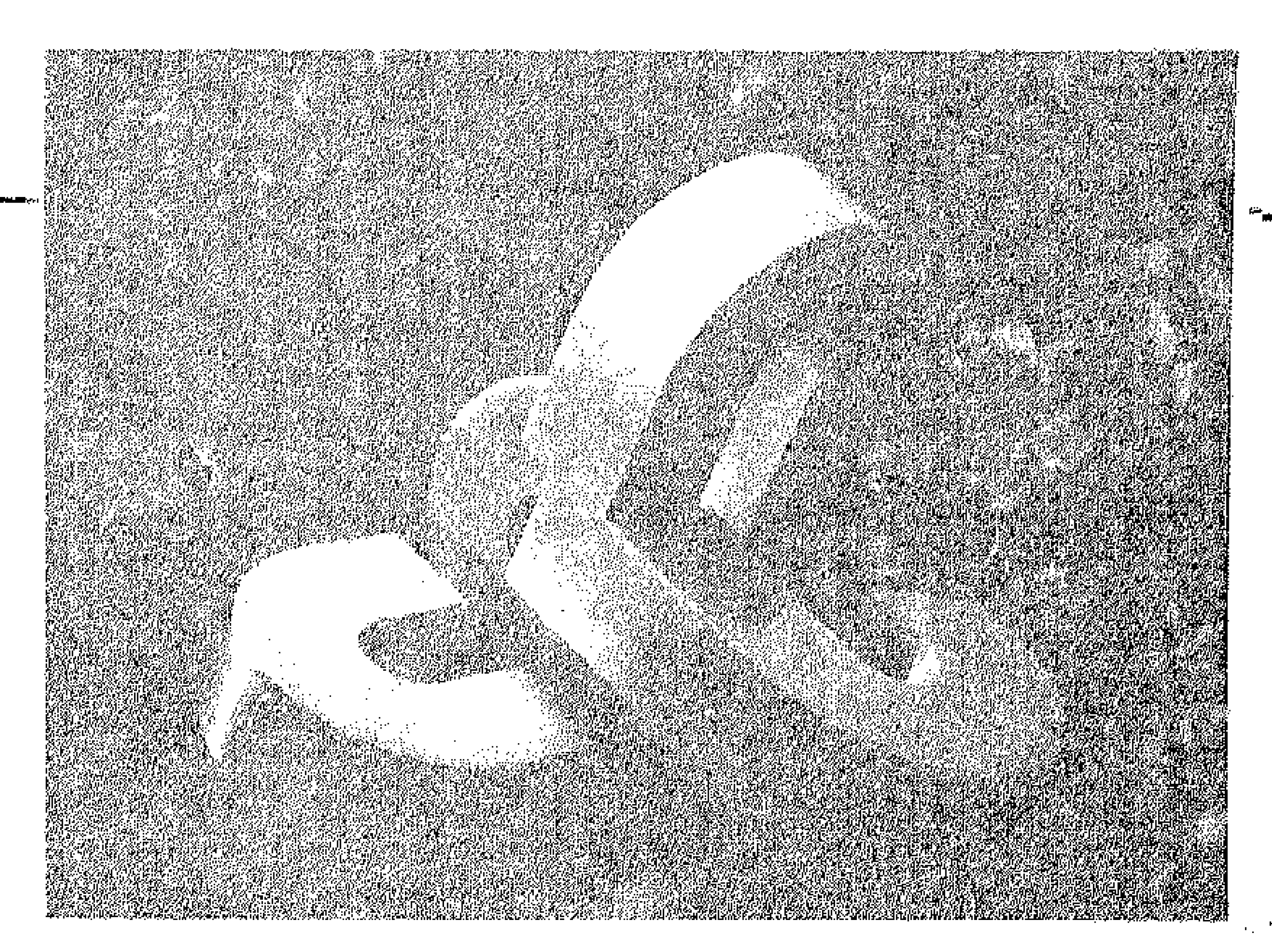
وعندما يكتمل هذا المعنى لديها يكتمل البناء الدرامى الذى كان يسعى نحو نقطة تنوير الوعى هذه لديها ولدينا ، وتقبل نعيمة أن تدفن رأس حسن فى التربة التى يغذيها النيل الذى يحمل جسده . ومن خلال هذه التركيبة الدرامية وتطورها ندرك أن نجيب سرور كان يرى أن وضوح الرؤية واكتمال ـالوعى ـمتمثلا فى عودة الرأس إلى الجسد ــ هو الهدف الأساسى للمسرح الشعبى . وربما كان يرى ــ رحمه الله ــ أن الوعى الحى بالتراث فى حيوية وتجدد ودون انغلاق أفضل كثيرا من الحفاظ على التراث فى عزلة وتفرد .

[illegible]قى لنا سوى أن نشيد بالجهد الرائع الذى بذله مر[illegible] [illegible]ير فى إخراج هذه المسرحية ، وبنجاحه البالغ فى مزج التاريخ على المستوى الواقعى بالاستعارة الشعرية المسرحية ــ خاصة فى مشهدى العلمين والأشباح ــ وفى توزيع المجاميع فى مشاهد استشهاد العمال والطلبة . ولكننا نعيب عليه بشدة تغاضيه فى بعض المشاهد عن الحاجز المادى القبيح الذى يمثل مياه النيل فى ديكور إبراهيم المطيلى ، والذى ضيق خشبة المسرح وقيد حركة الممثلين ، وفشل فى تحقيق الإيهام الواقعى أو الإيحاء الرمزى .

ولا نغفر له تغاضيه عن تمثال جثة حسن الذى بدا فى كثير من الأحيان مضحكا للغاية ، وذكرنا بالمسخ الشائه الذى خلقه د. فرانكنشتاين فى أفلام الرعب المعروفة .

ولا شك أن جميع المشتركين فى العرض وعلى رأسهم محسنة توفيق وعلى الحجار بصوته المصرى الأصيل وحضوره المتميز قد بذلوا جهدا فائقا فى إنجاح هذا العرض ، كما ساهم فى هذا النجاح الممثل الكوميدى الموهوب مجدى عبيد الذى أدى أكثر من دور باقتدار وكذلك محمد الشيخ بموسيقاه البسيطة ونجلاء رأفت بأقنعتها خفيفة الظل .

وأخيرا ينبغى لنا أن ننوه بأن فرقة المنصورة قد قدمت نفس المسرحية بامكانيات تقل كثيرا عن تلك المتاحة لفرقة المسرح المتجول ودون نجوم أو ديكور يذكر ، ودون موسيقى سوى إيقاعات أصوات المنشدين من أعضاء الفرقة وجاء عرضها الذى أخرجه محمود حافظ ممتعا وصادقا للغاية وأوضح أوجه التشابه فى الروح ونوعية التأثير بين المسرح الشعبى عند نجيب سرور والمسرح الإغريقى . ولكن لهذا حديث آخر ●



الاتجاهات النقدية المعاصرة فى الغرب

د. مارى تيريز عبد المسيح


ربما تضاربت الاتجاهات النقدية فالتزمت بشكل العمل أو بمضمونه ، إلا أن المتفق عليه فى النقد المعاصر هو حصر الاهتمام فى العمل نفسه ولا شىء آخر دونه ، فمهما اختلفت المدارس النقدية وتعددت ، فكل منها يسعى لإيجاد لغة نقدية خاصة بها لتساعدها فى تذوق التجربة الأدبية وتقييمها .

وللتجربة الأدبية وللأدب عامة استقلاليته ، ولكنها استقلالية نسبية ، تبعاً للنقاد المهتمين بمضمون الأدب ، لا يمكن فصلها عن التراث الحضارى أو المجتمع . ويرى « جراهام هو Haugh » مؤلف (مقالة فى النقد) أهمية انتماء الأعمال الأدبية إلى تراثها . فالأدب الذى يكتب اليوم هو الذى يحقق الاتصال بالماضى ، وهو الذى يكسب أفراد المجتمع الهوية الحضارية . ووظيفة الناقد تحتم عليه البحث عن هوية العمل الحضارية ، والتعريف بها ، مثلما فعل جونسون ، وأدنولد ويتسى فى الماضى ، حيث كانت وظيفتهم هى تدعيم الهوية الحضارية للشعب البريطانى . وهذا هو ما يفتقده النقد المعاصر فى انجلترا ، الذى أصبح جزءا من دراسات أكاديمية لا تهدف للنهوض بالذكاء العام للمتلقى العادى لتنمية إدراكه وتأكيد هويته .

● «جراهام هو»

وإن كان « جراهام هو » قد اهتم بدور الناقد فى البحث عن الهوية الحضارية للعمل وتأكيدها معا ، فقد اتجهت مجموعة أخرى من النقاد إلى طرح « نظرية الهوية » التى تستعين بمنهج التحليل النفسى فى تفسير الأعمال الأدبية . وتقدم أريك أويكسون بهذه النظرية فى كتابه « الهوية ودورة الحياة (نيويورك ١٩٥١) Identity and the life cycle » حيث يرى أن العلاقات الاجتماعية هى التى تشكل الهوية وتظهرها .

وقد طور هينز ليشينستاين Heinz lichenstein هذه النظرية فى كتابه « مأزق الهوية البشرية (نيويورك ١٩٧٧) The Ditemma of Hwman Jdentity الذى أثبت فيه أن المجتمع يعتمد على الهوية الثابتة لأفراده ، وحين يخفق المخزون الثقافى فى التوفيق بين أداء الشخصية للأفراد كافة ، تصيبهم « أزمة هوية » يترتب عليها بالتالى إصابة الثقافة القومية بتغير فاجع . ويشكل طمس الهوية الحضارية خطراً إنسانياً ، وتعد المحافظة عليها ضرورة إنسانية ملحة .

أما « نورمان هولاند Noruman Holland » صاحب كتاب « القوى المحركة للإستجابة الأدبية (نيويورك ١٩٦٨) The Dynomics of Literary » فقد حاول تطبيق منهج التحليل النفسى عند دراسة الأعمال الأدبية ، فهو يرى أن النقد الأدبى الدقيق يفسح المجال لمناقشة النبوغ الفردى . ولكل إنسان موضوعه المتميز الذى يتعلق بهويته . والمقصود هنا « بالهوية » هو نمط الاستمرارية خلال التغيير الذى يسود الحياة . فدائماً هناك « الأنا » التى تصمد إزاء كل المتغيرات . ولكل كاتب أو قارىء موضوعه الخاص به الذى يبحث عنه فى أى من النصوص . وقد تفسح هذه النظرية الطريق للقراءة الشخصية ، إلا أن المشكلة النقدية الأساسية هنا هى إيجاد أرض مشتركة تؤلف بين الآراء الشخصية المتنوعة لأى نص . ومن هنا يأتى دور التحليل النفسى الذى يبرز فى العمل أشياء مدركه بالحواس ، وبذلك فهو يقترب من النص .

وقد يبدو للوهلة الأولى أنه لا علاقة هناك بين النقد الأدبى والتحليل النفسى الذى يعد أحد فروع العلوم الوصفية ، بينما يهدف النقد الأدبى إلى البحث عن القيمة . ولكن قد يستعين الناقد ــ فى بعض الأحيان ــ بالمنهج الوصفى عند محاولته تفسير النص ، وهنا يضيف لنا التحليل النفسى وظيفة أخرى للنقد الأدبى بسعيه للتعريف ــ بما يسمى ــ « بالمضمون اللا داعى » للعمل ، مما يتيح لنا تفهم النص برؤية أعمق . فالعمل الأدبى يحمل فكرة رئيسية باستطاعة الشروح التقليدية التعريف بها ، ولكنه يحمل فى طياته نواة خيالية أيضا يكشفها لنا التحليل النفسى . فالدراسة هنا لا تتعلق بالأدب فى حد ذاته ، ولكنها دراسة لأثر الأدب فى الذهن البشرى . ويؤكد مؤيدو هذا المنهج النقدى أن أرسطو ونفسه لم يكن قليل الاهتمام بعلم النفس ومُثله مثل كولريدج ، ويو ، و B. P ريتشاردز وإدموندولسن ــ على سبيل المثال لا الحصر .

وقد استعانت نانسى شدرو Nanuy Chodrow « بنظرية الهوية » هذه لتفسير الأدب النسائى ووضع نظرية نقدية خاصة به . فالاختلاف القائم بين شخصية الرجل وشخصية المرأة يؤدى إلى اختلاف نمط كتاباتهم . لذا يصعب تكييف الأدب النسائى وفقاً للتصنيفات النوعية للقواعد النقدية ، التى أسسها عالم الرجال ، حيث يختلف المفهوم النسائى للنصوص وأنواعها .

وأدى ازدهار النقد الأدبى النسائى فى أوائل الثمانينيات إلى إثارة جدل عنيف فى أوربا والولايات المتحدة حول إمكانية تعريفه وربطه بالنظريات النقدية الأخرى . فقد أعده البعض كحركة مقاومة للتنظير أو مجرد تحد للقواعد القائمة . وتؤكد رائدات النقد النسائى أهمية التجربة النسائية واختلافها ، لذلك فهن لا يعترفن بالنقد العلمى الذى لا يفسح الطريق للتجربة الشخصية بالرغم من أهميتها . وهناك محاولات لكشف الاختلاف الذى يميز الأدب النسائى من خلال دراسة التراث الأدبى النسائى من كافة الأوجه ، شكلية كانت أم خاصة بمضمونه .

وهناك ثلاث مدارس فى النقد النسائى ، إحداها إنجليزية تسعى إلى إبراز الاضطهاد الذى تعانى منه المرأة ، بينما الأخرى فرنسية تلجأ للتحليل النفسى لإبراز الكبت النفسى عند النساء . أما النقد النسائى الأمريكى فيتمسك بتفسير النص لتوضيح القدرات التعبيرية فيه . وفى النهاية تسعى كل مجموعة منهن لإيجاد المصطلحات الأدبية التى يمكنها أن تنقذ النقد النسائى من إرتباطه بالتحليل النفسى وعلم الإجتماع الحضارى ، لقصور هذه المناهج فى الإجابة وحدها على كافة المشكلات التنظيرية له . فكلما ازداد الوعى بالأدب النسائى ، كلما تبين أنه ليس مجرد نتاج عابر للصراع بين الجنسين ، ولكنه حقيقة دائمة لا يمكن أن تتلاشى فى عالم يتحد فيه الجنسان ، بل ستظل قائمة دائماً أبدا ــ طالما كتب لهم البقاء .

وتزداد المدارس التى تشكك فى قيمة النظريات الشكلية لتركز دراستها على التجربة الأدبية . فيقدم لنا النقد الفرنسى ما يعرف باسم « مدرسة جنيف » ، التى يرجع تاريخها إلى المجلة الفرنسية الجديدة (اوافرق ؟ !) La Nourelle Reurue Tranc-saise . وترى هذه المدرسة أن مهمة النقد هى « الوعى بالوعى » أى إدراك الناقد بوعى الكاتب فى عملية تماثل مبعثها شفافية الرؤية : identrel transpareny .

فعلى النقد أن يوحد بين شخصين ، لأنه نشاط روحى . أما المنهج الأرسطى فى النقد ، فهو يعد — بالنسبة للداعين لهذه المدرسة — عقبة معتمة تنقصها شفافية — الرؤية فالنقد هو إعادة خلق العمل ، فهو أحد الأنواع الأدبية الإبداعية . وتنحدر هذه المدرسة من التراث الأدبى السويسرى الذى يدعو للتأمل والاعتراف تبعا للتعاليم التى أرساها روسو ، وسينانكور ، وكونستانت وآميل وراموز . وقد لاقت هذه المدرسة رواجا فى الولايات المتحدة ، حيث دعا لها د. هـ . ميلر فى كتابه اختفاء الله (١٩٦٢) . كما أبدى موراى كرايجر Kreifer تعاطفه مع هذه المدرسة ، كما جاء فى محاضرات ألقاها فى جامعة جونز هوبكنز (عام ١٩٦٨) . فبالنسبة له تعد القصيدة « محادثة » و « حادثة » فهى تعبر عن الحركة وتتحرك أيضا ، ولكنها حركة فى السكون ، هذا السكون الذى سيظل متحركا مع أنه ساكن إلى الأبد (الشاعر الناقد ١٩٦٧) .

ونستخلص مما سبق أن الدراسات المصوبة نحو مضمون الأدب إما اتجهت إلى التركيز على علاقته بهوية المبدع ، كما جاء فى « نظرية الهوية » وفى « النقد النسائى . .) وإما إلى بحث علاقته بالناقد ، كما جاء فى المدرسة السويسرية ، يضاف إلى ذلك من اتجه إلى مضمون الأدب لدراسة علاقته بالمجتمع والحضارة ككل ، أو ماأطلق عليه رايموند ويليافر « المناظرة بين الحضارة والمجتمع » فى كتابه الحضارة والمجتمع (١٩٥٨) . ويرجع هذا الاهتمام إلى وليم بليك ، يليه كولريدج ، ثم توماس ارنولد ، وراسكين حتى ت س . اليوت . والاهتمام بعلاقة الأدب بالحضارة لا يعنى دراسة الأسلوب الذى عبّره الأدباء عن مجتمعاتهم فى النصوص الإبداعيه ، بل هو تفهم مدى ارتباطهم بالمسائل اليومية من حولهم وكيفية تحليلهم لأوجه الحياة فى حضاراتهم .

وقد تزعمت مجلة سكروتنى Souitiong البريطانية ، الدعوة لهذا المنهج النقدى ، كما دعا إليه ك . د . ليفز فى كتابه الأدب الروائى وعامة القراء (١٩٣٣) وجورج أورديل فى مجموعة مقالاته التى ظهرت فى أربعة أجزاء (عام ١٩٦٨) . كما يلتزم به جورج لوكاس أيضا فى الرواية التاريخية (١٩٦٢) ومارشال ماكلوهن فى فهم وسائل الاتصال (١٩٦٤) . وهم يرون أن الأعمال الأدبية — بكافة مستوياتها — تفيض بالقيم التى تتمثل فيها . وعلى الناقد البحث عن مدى تفاعل القيم السائدة للمجتمع مع القيم الخاصة فى حياة الفرد الداخلية ، حيث يؤدى ذلك إلى ميلاد حضارة جديدة ؛ فدراسة مراحل التقدم الحضارى تبدأ « بقراءة حضارية » تستعين بفروع المعرفة الأخرى للوصول إلى تحليل حضارى صائب من خلال النص .

ولكن لا يزال هناك من يسعى إلى التوفيق بين المدارس النقدية المختلفة التى تلجأ إلى التاريخ الأدبى والفكرى وعلم الاجتماع الأدبى وعلم الجمال وغيرها من علوم المعرفة ، فى منهج شامل يعرف « بالنقد



المقارن » الذى ظهر منذ حوالى ثمانين عاما . ولم تكن أساليبه فى البداية دقيقة ، حيث سعى هو الآخر إلى اقتباس بعض مناهج فروع المعرفة الأخرى مما أثار الهجوم من عدد من النقاد من بينهم رينيه وليك Rene Welleh فى « أزمة الأدب المقارن » إحدى المقالات التى وردت فى مفاهيم النقد (١٩٦٣) ، حيث اتهم النقد المقارن بالفشل فى التعريف بمنهجه لكى يحوز على الاحترام الفكرى . كما رمى هذه المدرسة بالتقليدية ، حيث تمثلت له فى النقاد المسرفين فى دراسة التأثيرات دون التمييز بين أساليب المعالجة المختلفة فى أثناء عملية الخلق . ثم اتبعت ، فيما بعد ، أساليب أخرى فى النقد المقارن ، وأصبح يتم التعريف بالأعمال الأدبية بمقارنتها بأعمال أخرى . ودافع عن هذه المدرسة ودعا إليها العديد من النقاد على رأسهم إيتمبل Etiemlle (باريس ١٩٦٣) وهنرى ريماك (كاربونديل ١٩٦١) وكلايف سكوت (١٩٦٩) . ولا يقف النقد المقارن عند مقارنة الآداب القومية فقط ، بل يستمد رؤيته من مقارنة بمجموعة عالمية من الآداب تؤدى بالقارىء إلى مفهوم أشمل لماهيَّة الأدب ، الذى لا يجب حصرها داخل إطار قومى واحد . وقد أكد جورج ستاينر فى اللغة والصمت (١٩٦٧) إن على الناقد ألا ينغلق فى دائرة الأدب القومى فقط . فدراسة الأدب الإنجليزى فى أحد مراحله دون الوعى بما كان يتم فى آداب اللغات الأخرى يؤدى إلى تضييق الأفق . كما يتنبه النقد المقارن إلى البناء الأساسى الذى يكمن وراء كل الخصائص الأدبية دون التقيد بالزمان أو المكان . وينصب الاهتمام على عالمية أى من الخصائص الأدبية التى يتميز بها الأدب فى شتى اللغات . وبذلك يكون النقد المقارن قد حاول التوفيق بين مذهب الشكلية المتزمت والمذهب التاريخى ذى الرؤية المحددة للوصول إلى نظرية عالمية فى الأدب .

وفى النهاية لم نهدف بهذه الدراسة تغطية كافة الاتجاهات النقدية اليوم ، فما زالت هناك مدارس أخرى لم نشر إليها . فالغرض الأساسى من التعريف ببعض المناهج المتباينة هو توضيح التعددية التى يتميز بها النقد المعاصر نتيجة لمحاولات النقاد المختلفة لإيجاد لغة خاصة بهم . ولا تعد هذه المدارس النقدية منفصلة بعضها عن البعض أو منغلقة على ذاتها ، ففى كثير من الأحيان نجدها تتلاقى وتتآلف بشكل أو بآخر .

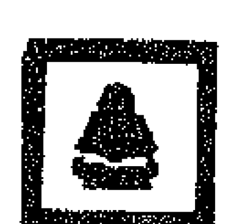
وعلينا ألاَّ نأخذ هذا التعدد كنوع من القصور ، كما لا يجب أن نضل الطريق فى محاولة البحث عن منهج أو آخر ، نرى أنه يتلاءم معنا لنتشبث به ونعتنق منهجه ، بل علينا أن نستمد من هذه المناهج المتعددة معطيات أخرى قد تفيدنا فى الرد على التساؤلات التى تطرحها أعمالنا الأدبية .

فالمقياس هنا ، ليس فى المدرسة النقدية التى ينتمى الناقد إليها ، ولكن فى مدى نجاحه فى تقديم رؤية متجانسة للعمل يمكن الاستدلال على صحتها من النص نفسه . فيجب على النقد أن يكون تجريبيا ، وعلى الناقد العربى ألا ينحاز لمنهج دون آخر ، بل عليه أن يستمد رؤيته النقدية من شتى الآداب والنظريات النقدية حتى يتيح له ذلك قراءة جديدة فى تراثه النقدى ، بل ، وليكون قادراً على التفاعل مع الأعمال الأدبية القومية برؤية محايدة لا يحددها منهج بعينه . فمهمة الناقد هى قراءة الأعمال أولا ، لتشكل له دراسته الاستقرائيه — فيما بعد — الأسس النقدية الخاصة بها ، على أساس إلمامه بالآداب والمناهج النقدية الأخرى . وربما لا يكون ذلك هو الحل النهائى للنقد السليم ، ولكنه يعد أحد أركانه الرئيسية ، وبدونه لا يستطيع النقد أن يأخذ مكانته بين القراء والكتاب فى أى مكان من العالم ●



ومن يوقــد أعـــواد الثقـــاب

وجيه عبد الهادى



عندما رأيت كفيه مكان القدمين احتوتني الشفقة ، اقتربت منه أعرض عليه المساعدة . لكن نظرات عينيه حملت إلى أعماقى ما جعلني أتردد . حين هممت بدخول المتجر تحرك بخفة قرد وسد على الباب ، أتانى إحساس ــ للحظة ــ فاستبعدته تماما واكتفيت بالدهشة .

ــ **من فضلك . . قلتها بأدب شديد .**

على فمه ارتسمت ابتسامة أقرب إلى كز النواجز عند ذئب ، زادت دهشتى لكننى آثرت السلامة قائلا :

ــ **المحلات كثيرة وقد يكون متعباً . . أو . .**

لكن . والحق يقال . منظره أنسانى لبرهة أن أتحسس جيبى آملا ألا يكون ما به من نقود بسيطة قد طارت عندما اقتربت من المتجر الثانى . . شعرت برأسى يدور . . ولم أتمالك نفسى فصحت .

ــ **عجيب .**

كان هو بوضعه السابق يسد على مدخل الحانوت . ولا أدرى كيف تسنى له أن يحضر أسرع منى وأنا رجل معدول وهو رجل . .

زاد عجبى عندما وجدت منه إصراراً على سد الباب ، ومرة أخرى نسيت أن أتحسس جيبى ، ومرة أخرى آثرت السلامة .

ــ **المحلات كثيرة . . قد يكون متعباً . . أو . .**

لكن عندما تكرر ذلك على باب المتجر الثالث . . أدركت صدق إحساسى الاول . . وأخذتنى العزة . فصحت وأنا كشر الوجه بارق النظرات :

ــ **تسمح . . .**

وإذا بنظراته نارية آتية من أسفل حيث رأسه المدلاة بين يديه ، أسرعت متردداً .

ــ **يا أخى أريد شراء بطانية . . فالبرد شديد هذا العام . . والأحلام كثيرة . . هق . . هق . .**

لم يتجاهل مداعبتى فقط بل زادت نظراته اتقاداً . . حدثتنى نفسى بالانصراف . . لكننى لا أدرى لماذا تذكرت العفريت الذى قابل أبى حينما كان يروى حقلنا فى منتصف ليلة ظلماء . كان العفريت مرتدياً جلباباً أبيض ويحمل على كتفه حماراً أبيض ورغم ذلك تماسك أبى (**هو قال ذلك وهو المسئول عن الرواية برمتها**) وأوقد عود ثقاب فاختفى العفريت وحماره ؟ فهل أشعل لهذا الرجل عوداً من الثقاب ؟ عند هذا الخاطر لم أتمالك نفسى من الضحك . فقد كانت الشمس ملكة ترنو بعينها الواسعة إلى كوننا الصغير . ووميض الكهرباء يأتى من خلف زجاج المحلات الفاخرة مبهراً للأبصار .

ــ تسمح . . قلتها برجاء حازم .

ــ أسمح

قالها كمن يقذف بدبشة جرانيتية التكوين وأعقبها بضحكة كادت تزلزل جدران الحانوت .

لمست أول بطانية . عدلت نظارتى الطبية . تأكدت من أن النقود مازالت فى جيبى تأكدت من أن رباط عنقى فى وضع سليم . سألت البائع بكياسة وأنا انظر إلى البطانية برجاء .

ــ بكم . ؟

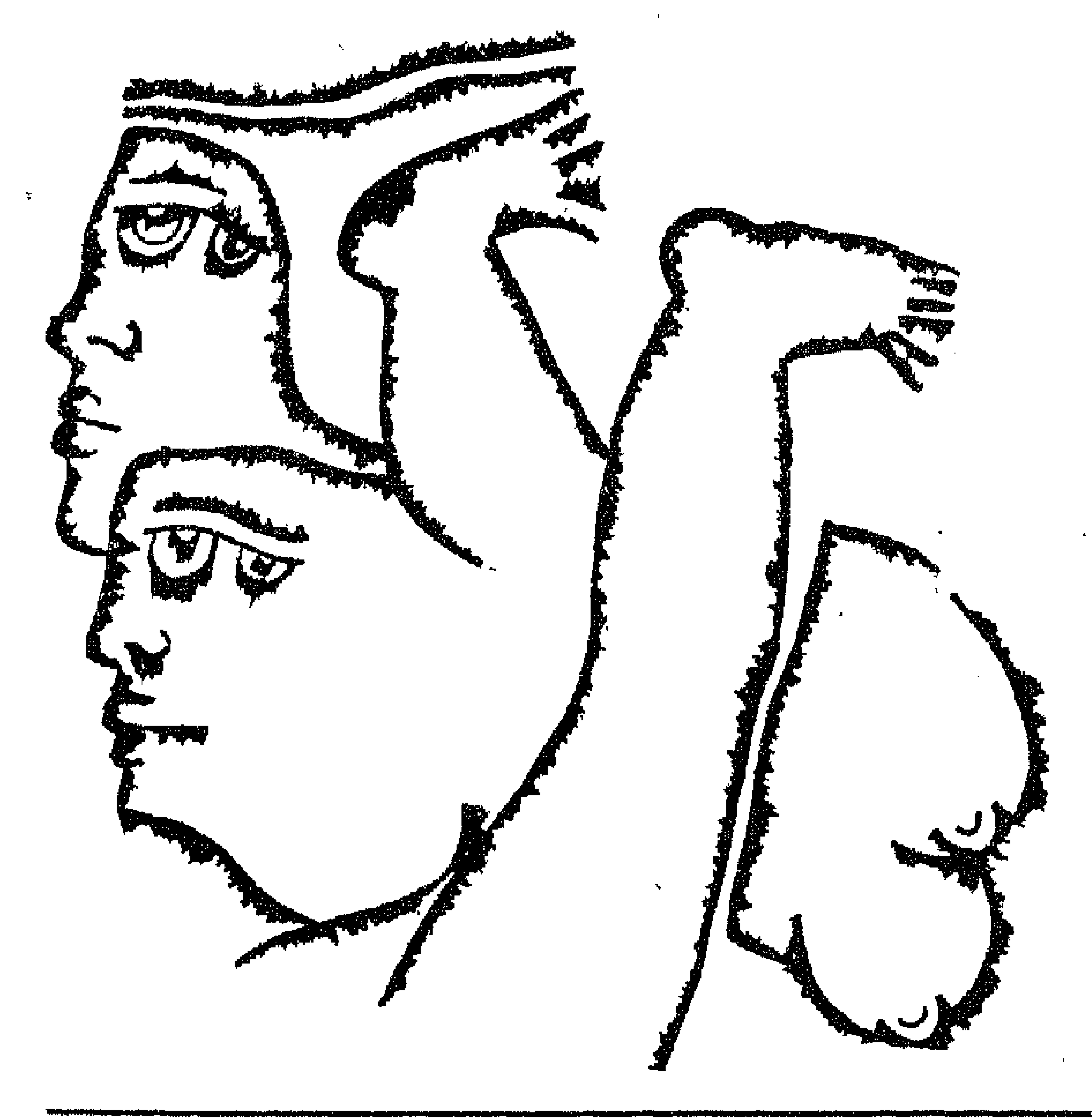
لم يجب . .

ــ **بكم هذه البطانية . . ؟**

ــ . . . .

رفعت ناظرى إلى البائع الذى لم يجبنى . فوجدت وجهه يشع بشرا وقد رفع كفه إلى رأسه معظماً . . أصابتنى النشوة وسعدت جداً وقلت بقلب صادق .

ــ **يا سيدى شكراً . . ممنون . . ممنون جداً . .**



وتعجبت كيف عرفنى هذا الرجل وأنا لم أقرب هذا المتجر فى حياتى . . ولا أذكر أننى رأيته من قبل .

ـ هيه . . ربما يكون أبا لأحد تلاميذى . .

سألته بأدب جم .

ـ بكم هذه البطانية ؟

لم يجبنى ثانية . رفعت عينى إليه متعجبا . دققت النظر فيه فأدركت أنه لا يشعر حتى بوجودى . تابعت نظراته واذ بى أجد الرجل الذى يمشى على يديه خلفى يبتسم ابتسامته الذئبية . مددت يدى صوب البائع . . وهززته بشدة . . وقلت ثائرا :

ـ بكم هذه البطانية . . قلت ؟

أجابنى ببرود ودهشة .

ـ ايه يا سيد لماذا تصيح . . البطانية مباعة . . جميع البطاطين لدينا مباعة . . مباعة للبيه

وأشار إلى الرجل المقلوب .

ـ لماذا تباع كل البطاطين . . لواحد ؟

ـ حق الشراء مكفول للجميع ياسيد . . وقد اشترى الرجل ودفع . .

نظرت صوب الرجل المقلوب فوجدته يضحك ومن بين أسنانه الذئبية أخرج لى شيئا يشبه تماما (لسان حذاء) . وضحك . . وضحك . . وضحك معه البائع . وأنا كدت أبكى . . وأبكى . لكننى خوفاً على عقلى جريت تجاه الشارع . أصابنى نوع من الهياج والغضب وأخذ غضبى يزيد كلما طالعنى هيكله المقلوب أمام كل حانوت .

فى نهاية المدينة أصابنى اليأس من الحصول على بطانية . حاولت إلى منزلى . . أوقفت تاكسى . وجدته مد له يداً وأخرى وأصبح داخله . تاكسى آخر . . أصبح بداخله . . حتى الاتوبيس أصبح بداخله . لجأت إلى الشرطى النوبتجى . مط الشرطى بوزه باندهاش . أزاحنى بيسراه من أمامه وعظم بيمناه ، فقد كان الرجل الذى يمشى على يديه يمر .

خطر لى أن أتأمل هذا الكائن آملا أن أتبين السر . . كان يرتدى حلة ثمينة جداً . مستوردة جداً . لكن بطنه قد شكلت قوساً للأمام وبدا الجاكت ضائقاً بما يحتوى . ورباط العنق من واد آخر غير وادى الحلة . وبدت جيوبه منتفخة .

أصابنى الذهول عندما وجدت بعض النسوة يمطرنه بوابل من نظرات الإعجاب ، خاصة عندما كان يريح يديه ويمشى على رأسه . نظرت لواحدة منهن هازا رباط عنقى الأنيق الجيد مرتبا نظارتى الطبية على أرنبة أنفى . أشاحت بوجهها بصلف وأخذت تنظر إليه بحلم . عندما أردت العودة إلى منزلى راجلا سد على كل المنافذ . صار الأمر تحدياً سافراً . نظرت إليه باحتقار شديد . هززت رأسى مدركاً لشىء ما . سلكت شوارع وحوارى لا تخطر له على بال . . عندما وصلت إلى بيتى سعدت جداً . طرقت الباب . فتحت زوجتى . وجدت وجهها البشوش أبداً تظهر عليه الدهشه . . ونظراتها تتجه خلفى . . جريت إلى الداخل . أحضرت صندوق الكبريت . . وبسرعة جريت من الباب إلى السلم ، إلى الشارع وأنا أوقد عود الثقاب وأقذفه ، أوقد عود الثقاب وأقذفه ، أوقد عووووود الثقاب وأقذفه ●

مصريات

من أغانى الشراب

الأحكام المتسرعة كثيرا ما توقع أصحابها فى الخطأ الفادح ، ومنها هذا الحكم الذى شاع على أقلام كتاب من الغرب والشرق متعددين يتهمون المصريين بأنهم شعب متشائم بطبيعته ، ويبرهنون على هذا بأنهم إذا أسرفوا فى الضحك والمرح قالوا « اللهم اجعله خير . . ! » كأنهم يتوقعون الشر دائما ، خاصة فى لحظات الصفو والمرح . ولكن التاريخ القديم يقدم تفسيراً آخر ، فجملة « اللهم اجعله خير . . ! » قد انحدرت إلى أبناء اليوم من أسلافهم عبر آلاف السنين ، ولم تكن جملة واحدة أيامها ، بل كانت أغنية كاملة تنشد فى مجالس اللهو والشراب ، وقد وجدت مسجلة فى مقبرة أحد ملوك الأسرة الحادية عشرة إلى جانب صورة مغن ، وقد جاء فى المصادر اليونانية أن المصريين كانوا يعرضون فى مجالس شرابهم صورة لمومياء ميت ، ليحثوا الجالسين على الاستمتاع بحياتهم القصيرة عن طريق تذكيرهم بالموت وكأنهم سبقوا طرفة ابن العبد بآلاف السنين قبل أن يقول بيته المشهور :

ألا أيهذا اللائمى أحضر الوغى — وأن أشهد اللذات ، هل أنت مخلدى
فإن كنت لا تستطيع دفع منيتى — فدعنى ابادرها بما ملكت يدى

كما نجد فى هذه الأغنية أيضا كثيرا من المعانى التى ترددت فى الشعر العربى وفى الأمثال والنوادر الشعبية . تقول كلمات الأغنية :

تتلاشى الأجساد وتفنى
بينما يبقى غيرها منذ عهد الأجداد
والآلهة (أى الملوك) الذين عاشوا فى الأزمنة الغابرة
يستقرون فى أهرامهم
وكذلك الأشراف والأمجاد . مدفونون فى أهرامهم .

***

أولئك الذين شيدوا الدور ، لم يعد لديارهم وجود . ماذا حدث لهم ؟
لقد سمعت كلمات ايمحوتب وددف حور
اللذين يتحدث الناس بأقوالهما فى كل مكان -
كيف حال ديارهما ؟
لقد تهدمت جدرانها
ولم يعد لديارهما وجود ، كأن لم تكن .
لا أحد يأتى من هناك يحدث عن حالها
يحدث عما يحتاجان إليه ، ويطمئن قلوبنا
حتى نقترب من المكان الذى ذهب إليه

***

ابتهج ، ودع القلب ينسى ، واتبع قلبك ما حييت
ضع (المر) على رأسك وتحل بأفخر الثياب
متعطرا بعجائب الإله الحقيقية .
ابتهج . ولاتدع قلبك يقنط
واتبع قلبك وملاهيك
وانجز أعمالك على الأرض ، ولا تعذب قلبك
حتى يدركك يوم العويل
لأن أوزيريس لا يسمع نواحهم
ولا ينقذ العويل أحداً من القبر
لذلك احتفل باليوم السعيد ، ولا تكل منه
فلن يسمح لأحد أن يأخذ متاعه معه ، ولا أحد ممن ذهبوا يعود .
فاعط الخبز لمن لا يملك حقلا
واجعل لنفسك على الدوام اسما طيبا فى الأجيال التالية .

بردیات ترسم خطوط الاخراج المسرحي في مصر الفرعونية

د . ثروت عكاشة

المسرح المصرى قديم قدم الحضارة المصرية ، ويرى من يذهبون إلى هذا أن تلك الحضارة ، التى أظلت بجناحيها فنونا كثيرة ، لا يجوز لها ألا تطوى المسرحية على صورة ما ، فنجد « ألارديايس نيكول » مؤرخ المسرح الشهير ، لا يستبعد فى كتابه (المسرح العالمى) أن يكون المؤلفون الإغريق قد تأثروا فى مسرحياتهم ، مبنى ومعنى ، بالطقوس الدينية التى عرفت لكهنة مصر الأقدمين . وإذا عرفنا أن المسرحيات فى نشأتها الأولى لم تكن غير لون من الأدب الدينى تمثل فى الطقوس الدينية التى كان يؤديها الكهنة ومن إليهم أداء فيه المحاكاة بالحركة ، وأن مصر كانت من أسبق الأمم إلى الدين ، وأنها كانت لها حول هذا الدين أساطير ، تبين لنا أن ما يقوله « ألارديايس نيكول » لا يبدو غريبا .

غير أن هذا الحَدْس وحده لم يكن ليقوم دليلا على وجود هذا المسرح إذا لم تكن ثمة شواهد من كتابات ، كما لم تكن ثمة بقايا من أطلال،تشير إلى شىء من هذا من قرب أو بعد ، على حين أنه توافر هذا للإغريق ، ولم يكن قد توافر مثله فى مصر إلا بآخرة ، وذلك بعد الاهتداء إلى حل رموز الكتابة الهيروغليفية ثم دراسة النقوش التى على جدران المعابد وغيرها . بعدها حلّ اليقين محل التخمين ، وعرفنا أن المصريين سبقوا غيرهم إلى إقامة تلك الحفلات الدينية التى كانت المحاكاة أساسها والتى كانت صورة أولى من صور الفن الدرامى . وبذلك سبق المسرح المصرى اليونانى فى نشأته ، واتصل بالدين اتصالا وثيقا حتى النهاية ، بيد أن المسرح اليونانى على الرغم من اتصاله بالدين بادىء الأمر ما لبث أن استقل عنه وعن المعبد ، ومن ثم لم يتأثر بتأثره وامتدت حياته طويلا .

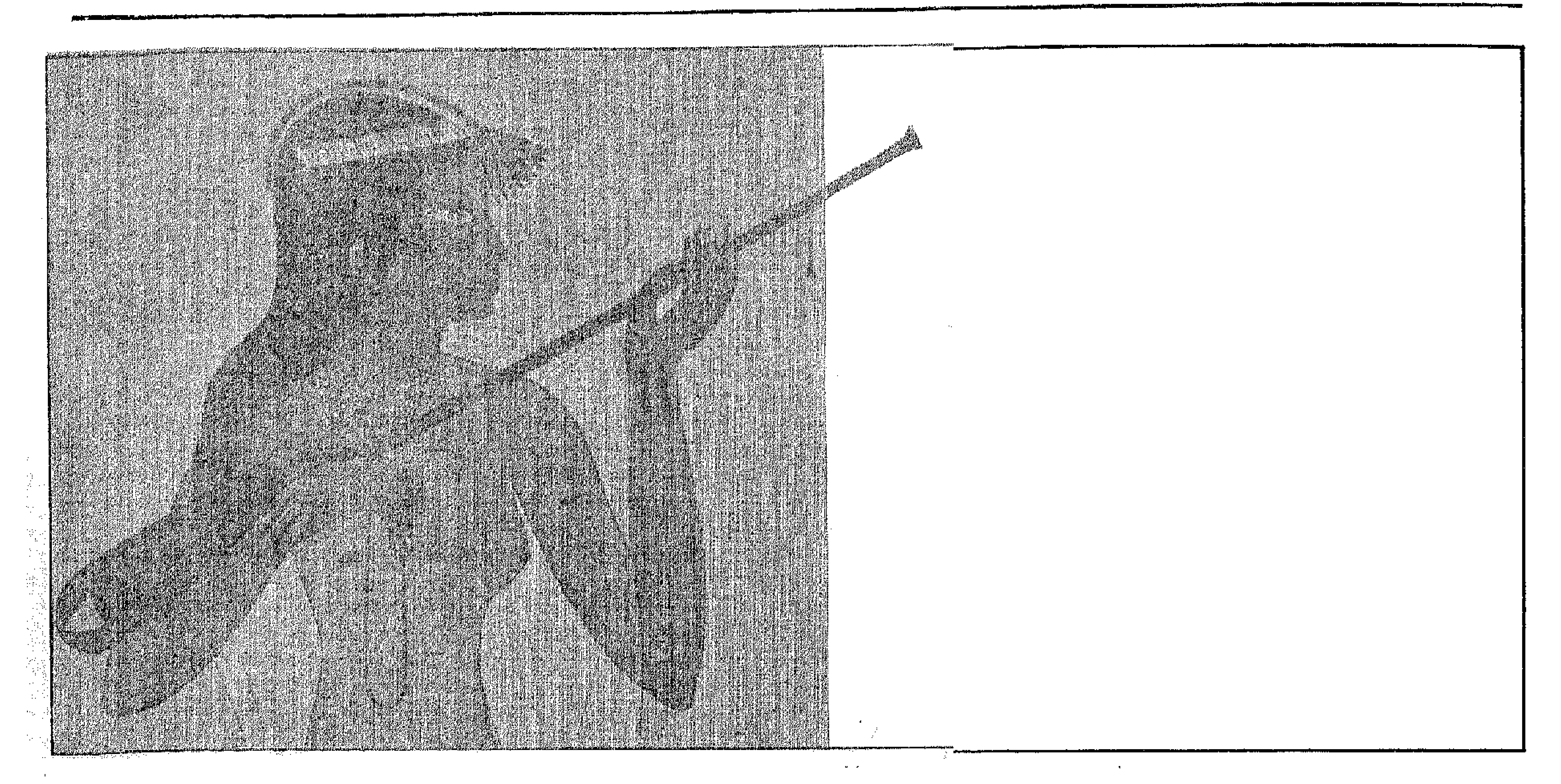
وكانت أولى المسرحيات المصرية مأساة أوزيريس وكانت تمثل فى أبيدوس وسايس وغيرهما من أمهات المدن المصرية ، وقد نقلها بلوتارخوس عن النصوص المصرية ، ويدور موضوعها حول الصراع بين أوزيريس رب الخضرة ، وسيت رب الجدب ، وانتصار حورْ بن أوزيريس فى نهاية الأمر على سيت ، وعلى غرار هذه المأساة مثل الإغريق آلام ديونيسوس فى المعابد وغيرها .

وما إن انتهى الباحثون فى وجود المسرح المصرى إلى هذه النتيجة حتى أخذوا ينقبون هنا وهناك بحثاً عما يتصل به ، وإذا هم ، بما تكشّف لهم بين مؤيد ومعارض ، فعلى حين كان « بنيديت » يرى سنة ١٩٠٠م أن المسرح المصرى عريق،وأن مصر فى ذلك لم تكن دون الإغريق ، وأن المسرح كما كان هناك ــ أعنى عند الإغريق ــ من صنع الدينيات والعقائد،كذلك كان المسرح المصرى صدى لتلك الشعائر وتعبيراً عنها . وعلى الرغم من أن « بنيديت » كان يفتقد الكثير من الشواهد التى تؤيد دعواه ، فإنه كان يرى فى القليل مما تكشف له ما يدل على ما ذهب إليه . وعلى حين كان « بنيديت » يحمل لواء الدعوة إلى الكشف عن مزيد يلقى ضوءا على تلك القضية التى كان يؤمن بها ، جاء « فيدمان » من بعده سنة ١٩٠٥ ينفى صلة تلك العروض الدينية المصرية بالمسرح ، ويقصر هذا على الإغريق وحدهم لا يجعل لهم فيه شريكاً .

وبقيت الحال على ذلك بين الشك واليقين إلى أن كانت سنة ١٩٢٨ ، حين أعاد « زيته » نشر وثيقة سبق أن نشرت من قبل وترجمت ولكنها لم تظفر بمن يؤولها تأويلها الصحيح ، وبقيت كذلك على إبهامها إلى أن وفق «زيته » فى تفهم معناها وتوخيها ، فاذا هو يجد منها نصوصا درامية أعاد نشرها تحت هذا العنوان ، مقدما بهذا حجة دامغة تضع الحق فى نصابه ، ضاما معه على الرأى أكثر علماء الآثار . ولم يلبث « زيته » غير قليل حتى طالع العالم بنص درامى جديد لم يكن قد نشر من قبل ينضم إلى سابقه ، وإذا الدعوى بأن ثمة مسرحاً مصريا قديماً تغدو حقيقة واقعة بعد أن كانت ضرباً من الحدس والتخمين ، وإذا سبق مصر فى هذا الميدان يصبح أمراً لا جدال فيه .

وقد أخذ الدارسون للمسرح المصرى فى استيعاب النصوص الدينية واستنطاقها وتأويل ما تضم ، يتلمّسون فى طياتها ما ينشدون من نصوص درامية ، وإذا هم يجدون أن من بين تلك الشعائر ما يصور أحداث الماضى أو يجسّم ما يدور فى الأخيلة ، مؤديا هذا كله كما لو كان يجرى لساعته بحركاته وكلماته ، من ذلك هذا الحفل الذى كان يقام فى التاسع عشر من هاتور إحياء لذكرى عثور « إيزيس » على جثة أخيها وزوجها « أوزيريس »،والذى وصفه « بلوتارخوس » قائلا : « ينحدر الناس فى أمسية اليوم التاسع عشر إلى شاطىء البحر (يقصد النيل) ويحمل حفظة الأردية والكهنة السلة المقدسة وبها صندوق من الذهب قد ملىء ماء عذباً ، وصيحات الحضور تدوّى بالعثور على أوزيريس،وقد أخذ نفر من الكهنة فى صنع تمثال على هيئة هلال من طينة خصبة ومعجونة بهذا الماء ومزيج من الأفاويه الزكية والطّيب العزيز،حتى إذا ما انتهوا منه كسوه أحسن كسوة وجملوه بأروع الزينات » .

وهذا الإجمال الذى نحسه فى وصف بلوتارخوس والذى نكاد معه نشك فى أنه كان عرضاً درامياً ، يزيده لنا هيرودوتوس وضوحاً وهو يصف لنا مشاهدة حفلات دينية مشابهة كانت من قبل ذلك بقرون فى بابريميس ، التى كانت فيما يبدو فى الطرف الشرقى من الدلتا.يقول هيرودتوس « عندما تؤذن الشمس بالمغيب يأخذ نفر من الكهنة فى التجمع حول التمثال ، على حين يبقى الكثير منهم على باب المعبد وفى أيديهم عصى غليظة ، وغير بعيد منهم حشد من الذين جاءوا يوفون بنذورهم وفى أيديهم هم الأخرون عصيّهم ، وإذا ما أخذ هذا الجمع القائم حول التمثال فى نقله على عربة ذات عجلات أربع ودفعه إلى باب المعبد ، تصدّى لهم الواقفون هناك ، وهم كثيرون ، وحين يرى ذلك أصحاب النذور يخفّون إلى نجدة الإله ، وإذا ثمة معركة ناشبة بين هؤلاء وهؤلاء تتقارع فيها العصى ، ويتراءى لك أن ثمة رءوساً تشجّ ، ودماء تسيل ، وأمواتاً تقع على



الأرض ، ولكن شيئاً من هذا لا يكون ، فهى إن بدت معركة فى ظاهرها فهى فى حقيقتها محاكاة وتمثيل » .

ويروى هيرودتوس عمن سمع عنه : « إن هذا الحفل يقصد به تصوير ما كان عن أم « آريس » ـ الذى يمكن أن يكون هو « سيت » ـ حين اتخذت من هذا المعبد مقاماً لها ، وتركت من ورائها ابنها « آريس » صغيراً لم يبلغ مبلغ الرجال ، حتى إذا ما شبّ نازعته نفسه إلى أن يشارك أمه حياتها فى معبدها ، وحين رآه حراس المعبد أنكروه ولم يسمحوا له بالدخول لأنهم لم يشهدوه من قبل . وعزّ على « آريس » أن يغلب على أمره فجمع إليه رجالا أشداء وعاد إلى المعبد ، وكانت هذه المعركة التى انتهت بتغلّبه على الحراس ودخوله المعبد ، وهى التى لا يزال الناس يمثّلونها عاماً بعد عام » .

وهذه الصورة ، على ما فيها من بعد عن الرمزية ، هى ألصق بالفن الدرامى إلى حد ما.وثمة غيرها مما يماثلها ، لا سيما هاتين الحلقتين من حلقات المسرحيات الأوزيرية الدينية « المحجبة » التى كانت تقام فى أبيدوس ، والتى كانت تستغرق أياماً عدة ، وكان ما فيها يمثل بين جدران المعبد بعيداً عن أعين الناس ، مما جعلنى أختار لها كلمة « محجّبة » . وكانت تبدأ بموكب يمثل أيام « أوزيريس » الزاهية وما حفلت به من انتصارات . وفى مقدمة الموكب تلك الشارات الحربية التى كانت للمعبود « أوفوبى » أو « وبواوة » ، وهو الإله الذى كان يرمز له بابن آوى ، وكان يعد رب السُّبل. وكان الكهنة يجتمعون وسط الموكب فى قارب اسمه « نشمة » يحمل تمثالا لأوزيريس كما هى الحال فى « بايريميس » وكانت ثمة جماعة يمثلون الأعداء ، يقفون فى طريق الإله يحولون بينهم وبين المضى . وكانوا ينالون على هذه ضرباً مبرحاً تشج معه الرؤوس وتسيل الدماء وتهوى الجثث ادعاء لا حقيقة . فإذا ما دخل الركب معبد « أبيدوس » أغلقت الأبواب وبدأت فى قدس أقداسه « المسرحية الدينية المحجبة » التى شهدها هيرودتوس ولكنه لم يفصح عنها لعهد التزم به .

ولم يكن هذا الجانب المحجّب يضم غير قتل « سيت » لأخيه « أوزيريس » فى قصره ثم إلقائه جثته فى اليم . وأما ما بعد ذلك من عثور « إيزيس » على جثة زوجها « أوزيريس » ودفنها لها ، ثم نهوض « حور بن أوزيريس » للأخذ بثأر أبيه ، وما ينشب بين أنصاره وبين خصوم أبيه من معارك بحرية على قناة « ندية » يكتب لـ « حور » فيها النصر ، ثم تتويج الإله له ملكاً على البلاد مكان أبيه ، فهذا كله لم يكن محجباً .

ولندع « هيرودتوس » يحدثنا حديث ما رأى غير طامعين منه فى أن يفصح ما التزم بكتمانه . يقول هيرودتوس : « وكذا يوجد معبد » « أثينا » فى مدينة سايس « صالحجر » قبر ذلك الإله ، الذى لا أملك أن أفصح عن اسمه هنا . وهذا القبر وراء هيكل المعبد ممتد بعرض جداره الخارجى . وفى حرم ذلك المعبد تقوم مسلتان ضخمتان من الحجر تطلان على بحيرة مستديرة تجمّلها حافة حجرية ، وتكاد هذه البحيرة فى كبرها تحاكى البحيرة المستديرة التى رأيتها فى ديلوس . وعلى شاطىء هذه البحيرة ، وحين يرخى الليل سدوله ، يقام عرض يمثل « آلام أوزيريس » ، وكان المصريون يسمونها «مسرحيات الأسرار » أما عنى ، وعندى الكثير عن ذلك ، فما أملك أن أنبس ببنت شفة » .

وهكذا استطاع شاهد عملاق من شهود الحفل أن يعطينا فكرة جامعة عنه ، فذكر لنا أن هذه المسرحيات كانت تحكى آلام أوزيريس ، وتقدم فى الليل على شاطىء البحيرة المقدسة التى عثر على مثيلات لها بين أطلال معابد الكرنك ودندرة والمدامود والطود.واستطعنا بالمقابلة وبما نملك من تحقيق أن نجمع الكثير مما خفى وما ضَنّ هيرودوتوس بالإفصاح عنه .

ولقد زودتنا بعض البرديات التى وصلت إلينا بجديد عن المسرح المصرى القديم من ذلك برديتان ببرلين والمتحف البريطانى ، تحمل كل منهما الإرشادات المتصلة بالإخراج المسرحى ، إلى جانب نواح « إيزيس » و « نفتيس » خلال أيام الحداد على « أوزيريس ».والحوار الذى تتضمنه هاتان البرديتان حوار يتصل بالمسرح أكثر مما يتصل بالطقوس الدينية ، كما أن التفسيرات التى ترسم خطوط الإخراج المسرحى تمضى صريحة جلية .

كذلك كان لكتاب « زيته » (برديات الرامسيوم الدرامية) أثره فى الكشف عن الكثير من الشعائر المصرية وبيان ما فيها من عروض قامت عليها المسرحيات الدينية المحجبّة . وإذا كان ما نشره زيته ليس نصاً درامياً فى حقيقته ، فحسبه،بما تضمن من إرشادات مسرحية،دليلا على أنه كان ثمة مسرح مصرى . كما نجد مع كل حلقة من حلقات الحفل إرشادات تبين طريقة الأداء وبياناً بأسماء المتكلمين ، وذكراً لما يجرى على ألسنتهم فى مخاطباتهم.ومن هذا كله ملاحظات موجزة عن كل موضوع من الموضوعات تلخص فى كلمات يسيرة ما يمس الأشخاص والأحداث والملابس والمنهج المرسوم للحفل●

خواطر من زمن الحداد والجراد

الجسور

د. عبد الغفار مكاوى

أحببت الجسور طوال حياتى . فرحت بالمشى والقفز عليها وهزِّ أسوارها الواهية وأنا بعدُ طفل صغير. كانت جسوراً خشبية متهالكة متآلكة من كثرة الأقدام التى مرَّت عليها . اهترأت ألواحها وامتلأت أرضيتها المتسخة بالفجوات الخطرة ، ولكنها لم تفقد سحرها العجيب فى عينى طفل ريفى من بلدة صغيرة فى دلتا النيل . لا أستطيع الآن أن أصف مشاعرى نحو تلك الجسور العجوز الهشة التى كنت أجدها بسهولة فوق الترع والقنوات ، وأسرع إليها لأ راقب الحمير والأبقار والجاموس والفلاحين الطيبين الذين يعبرون عليها صامتين . بل إنى أتذكر بشىء من الخوف كيف كنت أدلِّى رأسى من بين فتحاتها وثقوبها المتسعة ، مع أننى لم أكن أعرف العوم ولا زلت أجهله حتى اليوم . . .

وكبرت فى العمر،وأتيح لى أن أعبر جسوراً على نهر الراين ، وجسوراً على نهر السين يلوذ بها صعاليك باريس من الفنانين المعروفين «بالكلوشار» ، يستريحون تحتها فى الليل ومعهم «الباجيت» الأبيض الطويل . وعبرتُ جسْر لندن المشهور،وتذكرت حسرة الشاعر «إليوت» لأن مئات الرجال والنساء والأطفال الذين يمشون عليه كل يوم سيموتون فى يوم من الأيام . وها أنذا فى كهولتى أعيش فى القاهرة كما أعيش فى جوف تنين محتضر ، وأجدد عشقى القديم،فأتأمل جسورها فى الليل بعد أن يهدأ ضجيج النهار ، وأحس وأنا أسير على أحد جسورها بمتعة لا تعدلها متعة ، وكأنما أستمع إلى همساتٍ أنوارها الوديعة وهى تخاطب جسد المدينة المنهك،ها أنذا أضىء لك دروباً تعبرينها من المرض إلى الصحة ، ومن الشيخوخة المنقرضة إلى شباب الأمل والبعث الجديد . فهل تسمعيننى أيتها الأم التى ظلمها أبناؤ ها وتخلوا عنها ؟!

وأنظر الآن فى بعض رسوم فان جوخ وغيره من الفنانين عشاق الجسور،وأسأل نفسى : **ما المعنى الذى تنطوى عليه ، ما هو سرّ ذلك السحر القديم الجديد ؟** — إنه التواصل .. الانتقال من أرض إلى أخرى ، ومن شاطىء إلى شاطىء جديد.هذه الظهور الخشبية أو الحديدية تتطوع مختارة،وتضحى،وتتحمل أثقال الأقدام والعجلات على اختلاف أنواعها وأشكالها لتوصل العابرين إلى برِّ الأمان . أغلبها يمتدُّ فوق أنهار أو ترع أو قنوات ، أى فوق حياة متدفقة تتدافع فيها موجة بعد موجة ، وتتحرك حركة لا تعرف التوقف.إنها ثابتة فوق الماء ، ولكنها توحى بمعنى الصيرورة المتصلة ، وقد تصمد مئات السنين ، ولكنها تنطق بأنها مؤقتة وعابرة ككل من يعبرها وكل شىء فى حياة الإنسان . المؤمن بالله يعلم أن الدنيا جسْر إلى الآخرة ، محنة أو امتحان إن اجتازه بالقلب السليم والعمل الصالح فقد عبر .

والمؤمن بهذا العالم وحده يعرف أن المجتمع الذى يعيش فيه،والمدينة التى يسكنها،ليست إلا جسرا يعبره إلى مجتمع أفضل ومدينة مثالية يحلم بها ويعمل لتحقيقها بالعلم أو الثورة أو الأمل .

كانت كل الحضارات التاريخية تمثل جسوراً يؤدى بعضها إلى بعض . ويلتقى العابرون من الناحيتين فيتفاعلون،ويتبادلون المعرفة والتجارة وسبل العيش ، أو يتحاربون ويقتتلون ويدمرون ويذهبون ، ولكنهم فى كل الأحوال يهدمون جسوراً ويبنون جسوراً أخرى إلى شكل آخر من التحضر الإنسانى لا ينسخ بالضرورة خير ما فى الشكل السابق عليه . والأجيال ؟ إن الآباء جسور تمدُّ حبها وتضحياتها ليعبر فوقها الأبناء ، والمعلمون جسور يجتازها التلاميذ إلى آفاق جديدة كلاهما — الآباء والأبناء — يقدم خبرته للآتى بعده وهو **يقول : هذه هى تجربتى،خذها بخيرها وشرّها،وحاول أن تجددها وتضيف إليها . والويل لجيل أو أب أو معلم يتصور أن تجربته مطلقة ، أو يتوهم أن خبرته نهائية لا يزيد عليها . إنه لينكر عندئذ أنه جسر كما يتنكر لطبيعة الجسور ومعناها .**

أعجبتُ فى شبابى،ولا أزال معجباً،بفلاسفة التطور والتقدم والحركة ، منذ هيراقليطس الإغريقى فى القرن الخامس قبل الميلاد إلى داروين الانجليزى ونيتشه الألمانى فى القرن التاسع عشر إلى المفكرين والأدباء «اليوطوبيين» الذين يرسمون ملامح مدن المستقبل التى لا توجد بعد فى أى مكان (**كما يفهم من كلمة يوطوبيا فى أصلها اليونانى .**)ويدعوننا إلى الكفاح لتحقيقها،أو يحذروننا من أهوالها إن كانوا من المتشائمين . ولا بد أن الرمز الذى تنطوى عليه كلمة الجسر هو الذى جذبنى إلى أولئك وهؤلاء،ولعل أشدهم تأثيراً على نفسى حتى اليوم هو نتيشه الذى حفر عباراته المشهورة عن الجسور فى قلبى وعقلى وأكاد أقول على لحمى . ولا شك أننا جميعا نتذكر تلك العبارات المثقلة بالنبؤة والمتوهجة بالتمرُّد التى ترد فى مقدمة أعظم كتبه،وهو«هكذا تكلم زرادشت»: **إننى أعلمكم الانسان الأعلى.ما الإنسان إلا شىء ينبغى تجاوزه . فماذا فعلتم لكى تتجاوزوه ؟ الإنسان حبل مشدود بين الحيوان وبين الإنسان الأعلى . حبل فوق هاوية ؛ معبر خطر ، مفترق طريق خطر . وأعظم ما فى الإنسان أنه جسر وليس هدفاً أو غاية . . . .**



ومع أن فكرة الإنسان الأعلى فكرة غامضة ومحيِّرة ، فهي توحي للإنسان بأنه جسر ، وأنه على الدوام أمل لم يتحقق وواقع لم يكتمل .

وأعود فأسأل نفسي وجيلي بعد أن تخطينا الخمسين : هل كنا جسوراً صالحة لمن عبروا فوقنا ؟ هل استطعنا أن نقدم لهم تجربة تعينهم على بلوغ شاطىء الأمان ؟ وعندما نتهاوى وننهار فهل يذكرنا أحد ممن تحملنا وطء أقدامهم على أجسادنا وأعمارنا ؟ لا يمكنني الإجابة على هذه الأسئلة . فالانصاف يأتي به الزمن أو لا يأتي . وربما نُنسى تمام النسيان، ولا يُذكر — إن تذكر أحد — إلا فشلنا وخيبة آمالنا . لكننا نتمنى إن عبر بقبورنا عابر أن يتذكر ما قاله سيمونيدس الشاعر الإغريقي القديم عن زملائه الذين سقطوا صرعى في الميدان : أيها العابر الغريب . . قل لمواطنينا في اسبرطه إننا نرقد هنا ولا نزال في الموت لعهدها أوفياء . .

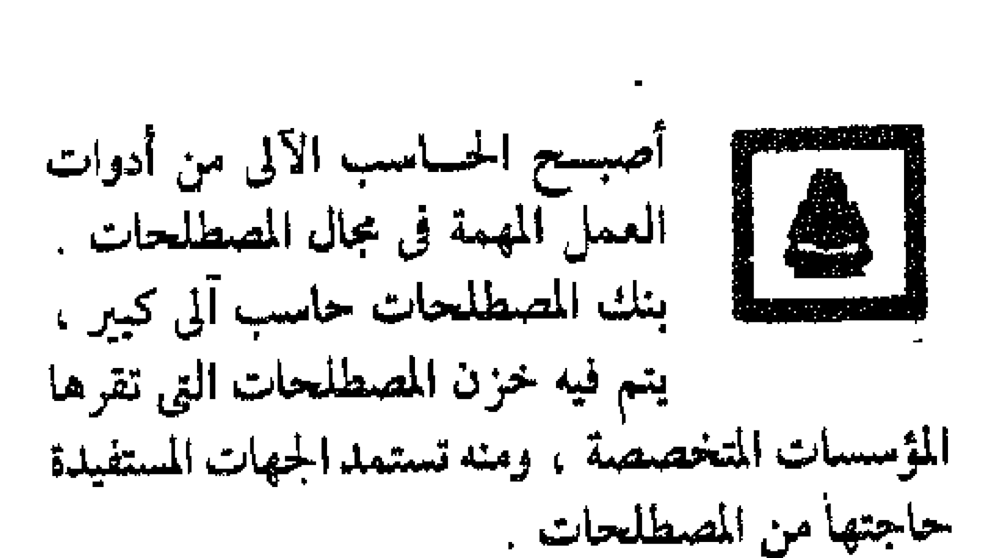
ولعل العابر يومئذ يتذكر الجسور التي انهارت ، وحين يمشي على جسور أقوى منها لا ينسى الذين مدُّوها . وإذا اتهم خبرتهم القاصرة فلا يجحد إخلاصهم وصدقهم، حتى لا تجحده أجيال آتية ستمد جسوراً غير جسوره . .

لستُ أقول هذا ولا يقوله جيلي . لكن تقوله الجسور التي حاول بدوره أن يمدَّها : أنتم يا من تعبرون فوقنا . إنْ هدمتمونا يوماً ومددتم غيرنا فاذكرونا . . وسامحونا ●

اللغة والحياة المعاصرة

بنوك المصطلحات

د . محمود فهمي حجازي



أصبح الحاسب الآلي من أدوات العمل المهمة في مجال المصطلحات . بنك المصطلحات حاسب آلي كبير ، يتم فيه خزن المصطلحات التي تقرها المؤسسات المتخصصة ، ومنه تستمد الجهات المستفيدة حاجتها من المصطلحات .

نشأت الحاجة إلى إنشاء بنوك المصطلحات في السنوات الأخيرة مع التقدم العلمي في كل فروع المعرفة . وأصبح من الضروري إيجاد مصطلحات مقننة وموحدة لكل جديد في العلم والتكنولوجيا . فقامت بنوك للمصطلحات ، منها بنك المصطلحات الكندي وبنك المصطلحات لدول المجموعة الأوربية وبنك المصطلحات للاتحاد السوفيتي . تفيد بنوك المصطلحات العلماء والمترجمين والمحررين العلميين والعاملين في مجالات التكنولوجيا .

تتعامل بنوك المصطلحات بعدة لغات ، يتابع بنك المصطلحات الكندي كل جديد في المصطلحات الانجليزية في العلوم والتكنولوجيا ، ويخزن المصطلح الانجليزي مع المصطلح الفرنسي . وهناك بنوك مصطلحات متعددة اللغات فوصل عدد اللغات في بعض هذه البنوك إلى ست لغات . ولن يمر وقت طويل حتى نجد بنك المصطلحات للدول العربية قد أخذ مكانه في إطار التعاون العربي .

تفيد بنوك المصطلحات المترجمين العاملين في المؤسسات ، وهم يشكلون في بعض الدول الراقية وحدات إنتاجية تعمل بشكل منظم . ينظر المترجم في النص المطلوب ترجمته ويضع بقلمه علامات على المصطلحات التي يريدها باللغة المترجم إليها ، وفي الصباح التالي تكون القائمة أمامه باللغتين ، فيفيد منها في ترجمة النص بسرعة وكفاءة ويركز على الصياغة الدقيقة .

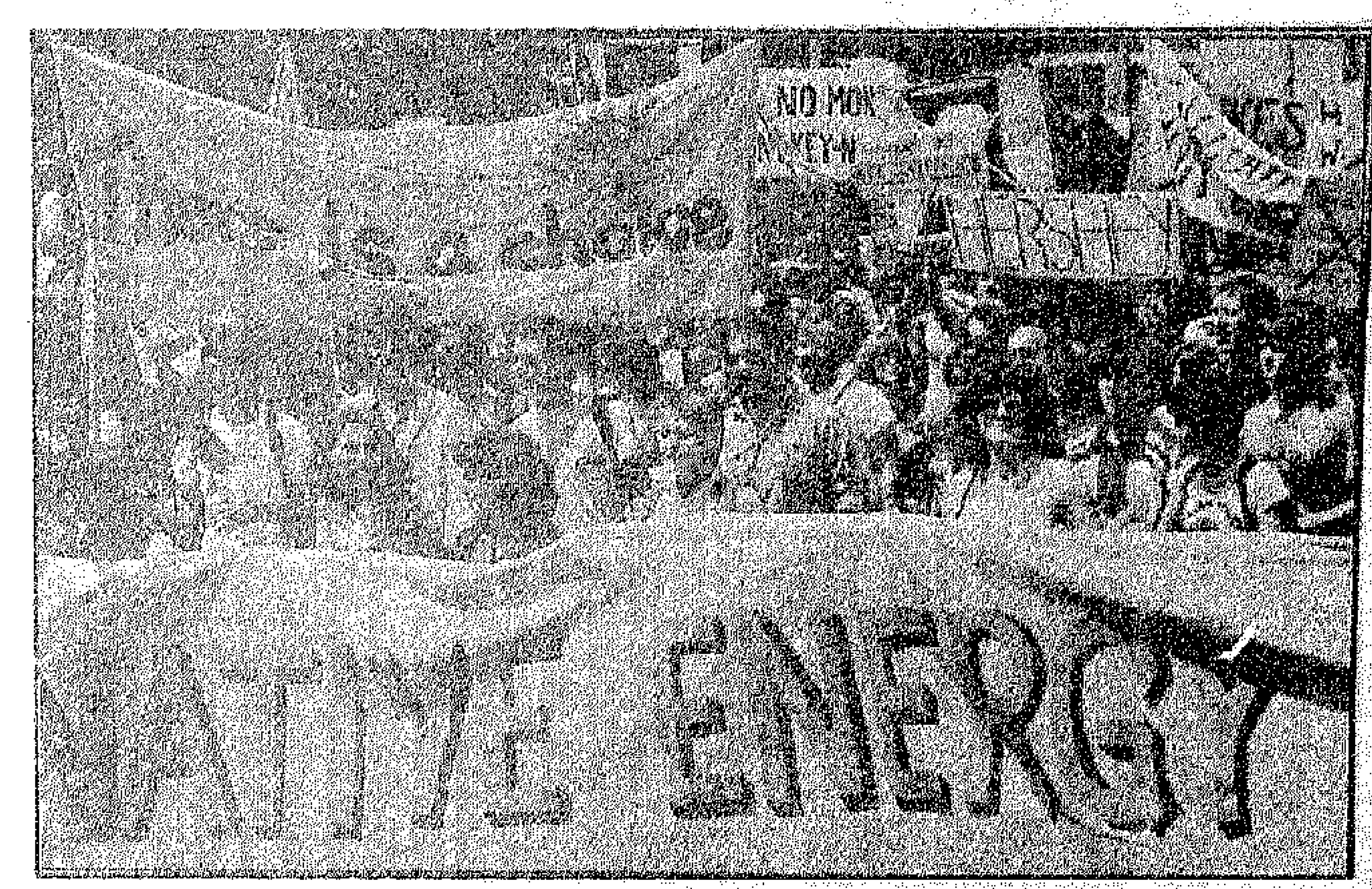
إن آلاف المجموعات من المصطلحات العلمية والتقنية التي يضمها بنك المصطلحات تعد رصيدا مهما يمكن للمشتركين الإفادة منه ، وذلك عن طريق طرفيات أو فروع لبنك المصطلحات في الجامعات والوزارات والمؤسسات والمنظمات الاقليمية والدولية ، تتصل بمركز البنك وتحصل منه بطريقة آلية فورية على المصطلحات المنشودة بأكثر من لغة .

تظهر في كل يوم عشرات المصطلحات العلمية والتقنية ، ومن الضروري إيجاد المقابل لها . كان بنك المصطلحات الكندي ومقره منطقة كويبك الفرنسية اللغة في كندا ، أول مؤسسة تواجه هذه المشكلة بشكل منظم وفي محاولة واعية لاستمرار اللغة الفرنسية لغة علم على أرقى المستويات . حاول بنك المصطلحات مواجهة ذلك الفيض الهائل من المصطلحات المستحدثة كل يوم باللغة الانجليزية وذلك بإيجاد المقابلات الفرنسية لها وحتى لا تفقد اللغة الفرنسية قدرتها في التعبير عن كل جديد في العلم والتكنولوجيا .

الهدف اللغوي التطبيقي واضح في عمل بنوك المصطلحات . تتجاوز هذه البنوك الحدود السياسية وتعمل في إطار لغوي واضح ، فثمة تعاون بين الدول الناطقة بالفرنسية ، وهناك تعاون بين الدول الناطقة بالألمانية وهناك بنك للمصطلحات الروسية ومشروعات للدول الناطقة بالأسبانية . وفوق هذا كله فهناك أشكال للتعاون الدولي بين بنوك المصطلحات . يقوم المركز الدولي للمصطلحات في فيينا بتنسيق هذه الجهود وتبادل الخبرة ، ويديره عالم المصطلحات أ . د . هلموت فلبر .

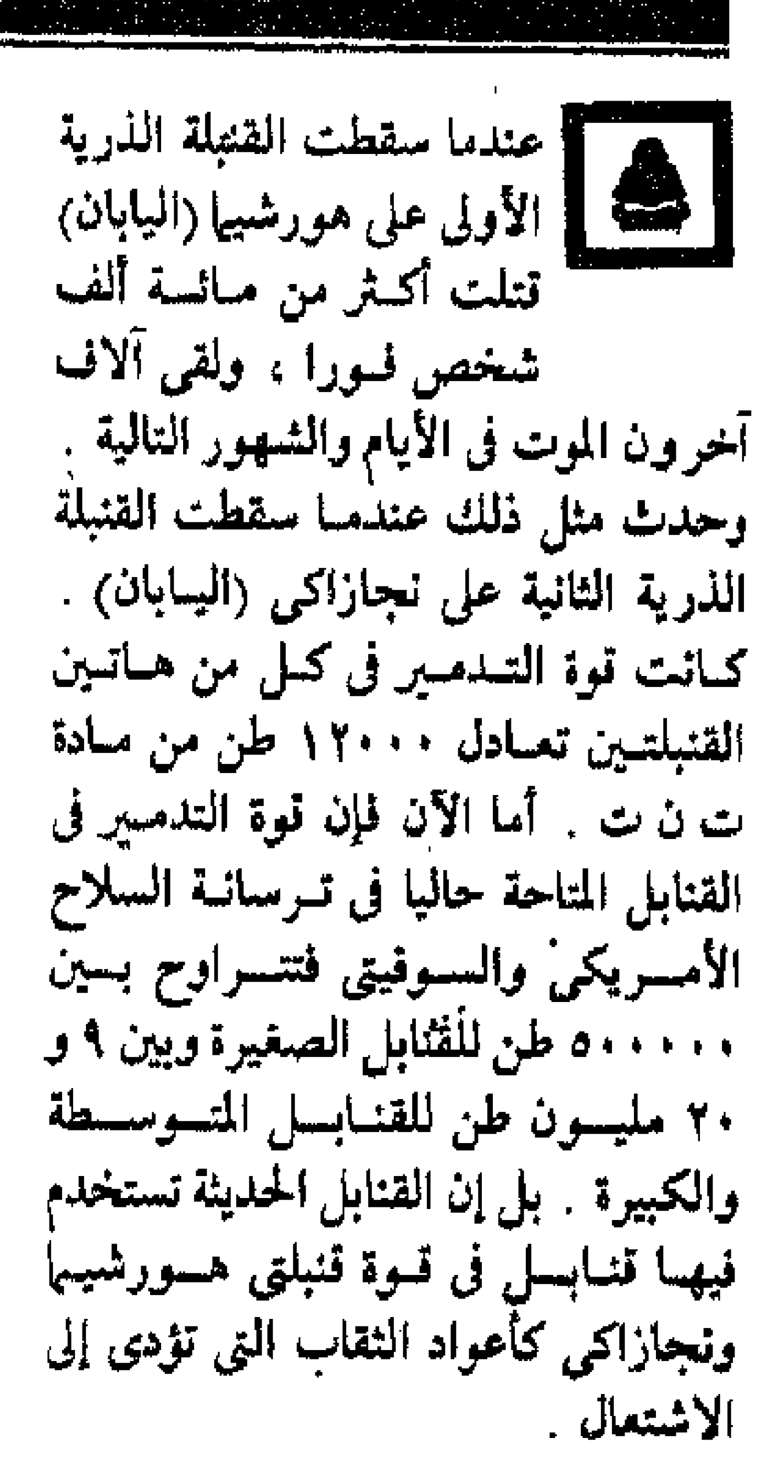
إن بنك المصطلحات يضم مجموعة كبيرة من خبراء المصطلحات يقومون في ضوء تخصصهم اللغوي والعلمي بحصر المصطلحات الأساسية ومتابعة الجديد وإيجاد الحلول . يدون كل مصطلح بأكثر من لغة مع بيان مجالات استخدامه ونوعية النصوص التي ورد فيها والفروق المميزة له . تتعاون بنوك المصطلحات تعاوناً وثيقاً ، فإذا أعد أحد البنوك مجموعة مصطلحات الالكترونيات بالانجليزية والفرنسية يمكن لبنك آخر الإفادة منها ووضع لغة ثالثة .

تخزن المصطلحات مع المعلومات الأساسية اللغوية والتقنية عن كل مصطلح ، ومن السهل استرجاع مجموعة المصطلحات الخاصة بفرع معين من فروع العلم أو بمجال محدد داخل هذا الفرع مع المقابلات بلغة أجنبية أو أكثر . وهذا عمل كبير ، وما أسهل استرجاع هذه المصطلحات وطبعها في معجم أو معاجم متخصصة ، ولا يستغرق هذا سوى ساعة أو ساعات . وبمضي الوقت تخزن مصطلحات جديدة في بنك المصطلحات ومعها المقابلات والمعلومات الأساسية ، ومن السهل - أيضا - استرجاع المجموعة كلها لعمل طبعة جديدة من المعاجم المتخصصة . وهكذا أصبح استكمال المعاجم وتجديدها عملا منظما وسهلاً ●



استحالة الحرب النووية

د. محمد عبد الفتاح القصاص



عندما سقطت القنبلة الذرية الأولى على هورشيما (اليابان) تتلت أكثر من مائة ألف شخص فورا ، ولقى آلاف آخرون الموت فى الأيام والشهور التالية . وحدث مثل ذلك عندما سقطت القنبلة الذرية الثانية على نجازاكى (اليابان) . كانت قوة التدمير فى كل من هاتين القنبلتين تعادل ١٢٠٠٠ طن من مادة ت ن ت . أما الآن فإن قوة التدمير فى القنابل المتاحة حاليا فى ترسانة السلاح الأمريكى والسوفيتى فتتراوح بين ٥٠٠٠٠٠ طن للقنابل الصغيرة وبين ٩ و ٢٠ مليون طن للقنابل المتوسطة والكبيرة . بل إن القنابل الحديثة تستخدم فيها قنابل فى قوة قنبلتى هورشيما ونجازاكى كأعواد الثقاب التى تؤدى إلى الاشتعال .

المخزون النووى لدى القوتين الأعظم يقدر بما يعادل ١٣٠٠٠ مليون طن من مادة ت ن ت ، أى أن نصيب كل فرد من سكان العالم جميعا حوالى ثلاثة أطنان للفرد الواحد . بعبارة أخرى ، المخزون النووى يساوى أضعاف ما يكفى لتدمير العالم جميعا . ويبين الجدول رقم ١ تقديرات (١٩٨٣) لما تحويه ترسانات الأسلحة النووية فى العالم . تقسم الوحدات النووية إلى مقذوفات استراتيجية ، أى تحملها صواريخ عابرة للقارات ، أو طائرات بعيدة المدى ، ومقذوفات تكتيكية ، أى تحملها آليات القتال الميدانى والأساطيل البحرية .

شغل العلماء والفنيون أنفسهم فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية وحتى الستينيات فى دراسة الآثار التدميرية لحرب نووية تتبادل فيها القوتان الأعظم إطلاق تلك الأسلحة الجهنمية . وقياسا على الآثار التدميرية لقنبلتى هورشيما ونجازاكى توصل الدارسون إلى أن مثل هذه الحرب ستؤدى فى خلال الأيام القليلة الأولى - إن لم تكن الساعات - إلى قتل ١١٥٠ مليون شخص (ربع سكان العالم) وإصابة عدد مماثل بجروح وحروق تستدعى العلاج بالمستشفيات ، وأصبحت المسألة التى تشغل الأذهان هى :

١ - كيف السبيل إلى إنشاء المخابىء ووسائل الدفاع المدنى وغيرها مما قد يقلل من عدد القتلى والجرحى .

٢ - كيف السبيل إلى إعداد الخدمات الطبية التى لا تدمرها الحرب والتى تكفى لمقابلة المتطلبات الهائلة لإسعاف الجرحى وعلاجهم .

وقد استحال على الدارسين تصور الوسائل الكافية لمقابلة هذين المطلبين .

من هنا بدأت الأفكار السياسية تدور حول استحالة كسب حرب نووية عالمية ، وحول إمكان تبادل نووى محدود . وكان عقم هذه الأفكار واضحا ، وتوقف الدارسون عن المزيد من التفكير ، وبدا فى الستينيات وكأنما أفكار العلماء قد توقفت عن دراسة قضية لا حل لها ، ولكن المصانع والمراكز النووية لم تتوقف عن إنتاج الأسلحة النوويه وتطويرها وتوزيعها على مساحات متزايدة من الأرض . أى أن الاستعداد للحرب المستحيلة لم يتوقف ، والإنفاق الباذخ على متطلباتها لم تفتر درجات تصاعده . ومضت السبعينيات والدارسون فى شغل عن هذا الأمر .

وفجأة بدأت الثمانينيات وتجدد الإهتمام بقضية الآثار المتوقعة وأصبح الموضوع فى بؤرة الاهتمام العلمى العالمى . توالت الدراسات فى المؤسسات العلمية الحكومية والأهلية فى الشرق والغرب . وتبلور هذا كله فى مؤتمر علمى دولى عقد فى مدينة واشنجطن فى ٣١ اكتوبر ١٩٨٣ .

راجع المؤتمر دراستين رئيسيتين الأولى أعدتها مجموعة من علماء الفيزيقا والكيميا شرحت ما يتوقع حدوثه فى الإطار البيئى المحيط بالكرة الأرضية . والثانية أعدتها مجموعة من علماء الأحياء والبيئة والزراعة والطب شرحت آثار ذلك على الحياة والبيئة .

افترضت هذه الدراسات حدوث تبادل نووى بين القوتين الأعظم تستخدم فيه قذائف قوة تدميرها ٥٠٠٠ ميجاتون ، أى حوالى ثلث جلة ما فى الترسانة الموجودة لدى المتحاربين . وتوصلت إلى أنه بالإضافة إلى القتلى والجرحى والدمار المادى فى المدن والريف ، فإن القنابل فى انفجارها (الذى يشبه عش الغراب : ساق على رأسه مظلة) ستحمل معها إلى طبقات الجو العالية (ارتفاعات تتراوح من ١٠ إلى ٢٠ كيلو مترا) كميات هائلة من الأتربة الدقيقة ، وتحمل إلى ما دون ذلك بقليل كميات من دقائق السخام وغبار المواد العضوية المحترقة . وسيحدث هذا كله تغيرات فى حالة الجو نوجزها فيما يلى .

١ - انخفاض فى درجات الحرارة عند سطح الكرة الأرضية لتصل إلى ٢٥ درجة تحت الصفر المئوى فى مدى الشهور الثلاثة التالية للإنفجار ، تأخذ بعدها درجات الحرارة فى الإرتفاع التدريجى لتصل إلى ١٥ درجة تحت الصفر المئوى فى مدى العام الأول . أى أن العالم يدخل فى عصر جليدى ، مسماه أصحاب الدراسة «الشتاء النووى» . ويبين الجدول رقم ٢ توزيع درجات الحرارة المتوقعة فى العالم . وتبين هذه الأرقام أن الشتاء النووى يشمل الدنيا جميعا ، يستوى فى ذلك نصف الكرة الشمالى حيث مركز التبادل النووى ونصف الكرة الجنوبى .

٢ - يغشى الدنيا ظلام شامل ، ذلك لأن السحب الكثيفة من الأتربة فى طبقات الجو العليا ، وسحب السخام والبقايا العضوية المحترقة ستحجب ضوء الشمس عن أن يصل إلى سطح الأرض . ويبين الجدول رقم ٣ تقديرات لضوء الشمس الذى يصل إلى سطح الكرة الأرضية فى المدة التالية للتبادل النووى . هذا الإظلام الشامل يعنى توقف النمو النباتى الذى يعتمد على عمليات التمثيل الضوئى ، وهو توقف يعم اليابسة والبحار جميعا .

فلما استكمل المؤتمر يومه الأول فى مناقشة الدراستين وتمحيصهما . عقدت ندوة فى اليوم الأول من نوفمبر ١٩٨٣ عن طريق الاقمار الصناعية أذيعت على التليفزيون بين مجموعة العلماء الأمريكيين الذين قدموا دراساتهم إلى مؤتمر واشنجطن ونظرائهم من أعضاء اكاديمية العلوم السوفيتية فى موسكو لتبادل الآراء ومقارنة نتائج دراسات الطرفين .

عرض العلماء الامريكيون ما توصلوا إليه بشأن التحولات فى درجات الحرارة والظلام . ورد العلماء الأمريكيون ، واضافوا مسألة ثالثة لا تقل خطرا عن التجمد والظلام . ذلك لأن سحب الأتربة والغبار والأدخنة المتصاعدة إلى طبقات الجو العليا ستحمل معها كميات كبيرة من أكاسيد النتروجين ، بل إن درجات الحرارة الناشئة عن الانفجارات النووية تحول جزءا من مكونات الهواء الجوى إلى أكاسيد النتروجين تتصاعد مع ما يتصاعد من نواتج الإنفجار والحريق لتصل إلى طبقات الجو العليا (استراتو سفير) حيث توجد طبقة من الأوزون (جزىء الأوزون يشمل ٣ ذرات اكسجين) . تتفاعل اكاسيد النتروجين وما تختلط به من مركبات أخرى مع الأوزون فتحوله إلى اكسجين (جزىء الأكسجين يشمل ٢ ذرة أكسجين) .

المعروف أن طبقة الأوزون الموجودة فى طبقات الجو العليا هى الدرع الواقى للحياة على الأرض لأنها تمنع مرور الأشعة فوق البنفسجية (ب) من الوصول إلى سطح الأرض . وتدهور طبقة الأوزون يعنى تفتت الدرع الواقى ، ويعنى تعرض الحياة على سطح الكرة الأرضية إلى دمار بالغ .

أضاف العلماء قضية رابعة إلى هذا الجمع الفاجع من توابع التبادل النووى ، وهو أنه فى نهاية العام الأول ستبدأ سحب الأتربة والغبار مما علق فى طبقات الجو فى الترسب البطىء إلى سطح الأرض ، وهى تحمل شحنات بالغة من الجرعات الاشعاعية المميتة .

صورة أقرب ما يكون إلى هول يوم القيامة .



جدول رقم ١

ترسانات الأسلحة النووية - ١٩٨٣

أسلحة استراتيجية :	عدد الرءوس	قوة التدمير مليون طن
الولايات المتحدة	٩٨٠٠	٤٠٠٠
الاتحاد السوفييتي	٨٦٠٠	٦٠٠٠
الآخرون	٣٠٠	٢٠٠
الجملة	١٩٠٠٠	١٠٠٠٠
أسلحة تاكتيكية :		
الولايات المتحدة	١٦٠٠٠	٢٠٠٠
الاتحاد السوفييتي	١٤٠٠٠	٣٠٠٠
الآخرون	٦٠٠	١٥٠
الجملة	٣٠٠٠٠	٥٠٠٠

جدول رقم ٢

درجات الحرارة إثر حرب نووية شاملة

(أ) نصف الكرة الشمالي - درجات الحرارة على الأرض اليابسة :
- ٤٣ درجة مئوية تحت الصفر لمدة ٤ شهور
- ٢٣ درجة مئوية تحت الصفر لمدة ٩ شهور
- ٣ درجات مئوية تحت الصفر لمدة سنة

(ب) نصف الكرة الجنوبي - درجات الحرارة على الأرض اليابسة :
- ١٨ درجة مئوية تحت الصفر لمدة شهر
- ٣ درجات مئوية تحت الصفر لمدة شهرين

\+ ٧ درجات مئوية لمدة ١٠ شهور

جدول رقم ٣

درجات الظلام إثر حرب نووية شاملة

(أ) نصف الكرة الشمالي - كمية الضوء محسوبة كجزء من الضوء الطبيعي

١ ٪ لمدة شهر ونصف شهر
٥ ٪ لمدة ٣ شهور
٢٥ ٪ لمدة ٥ شهور
٥٠ ٪ لمدة ٨ شهور

(ب) نصف الكرة الجنوبي - كمية الضوء كجزء من الضوء الطبيعي :

١٠ ٪ لمدة شهر
٥٠ ٪ لمدة شهرين
٨٠ ٪ لمدة ٤ شهور ●

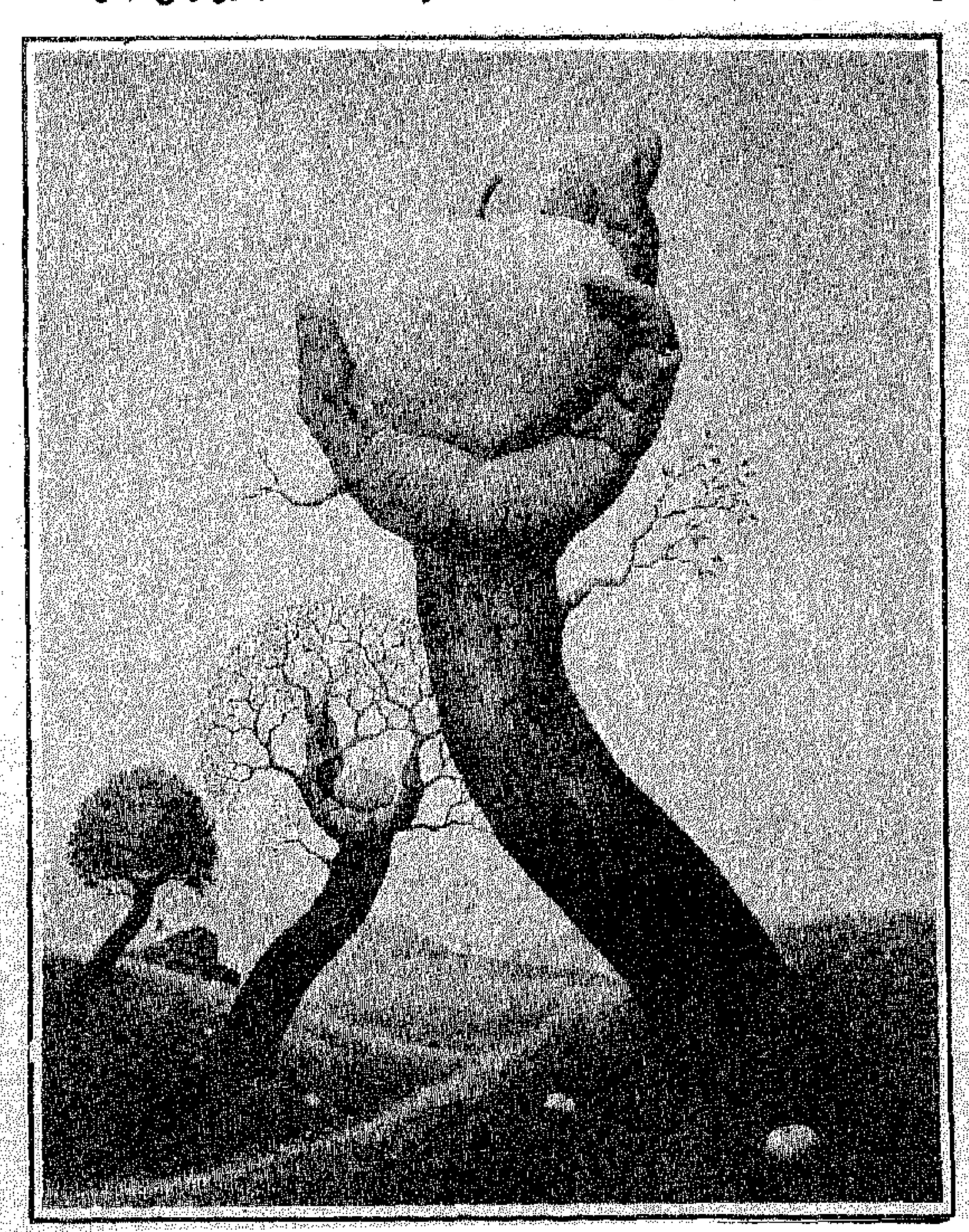
العودة للجذور

الأجيال هل حقا تتدهور؟!

د. أحمد عتمان

يرى البعض منا أن مسيرة الأجيال فى تدهور مستمر ؛ والغريب أن الكثيرين بكوا على ما فاتهم من عز الأجيال الأسبق وسؤددها ، ورثوا ما آلت إليه الأحوال فى عصرهم ، وأشفقوا على من سيعيش بعدهم ، فالأمور تسير من سيىء إلى أسوأ .

وفى كل عصر نجد شعراء وأدباء يروجون لهذه الفكرة . ولعل هيسيودوس الشاعر الإغريقى القديم (حوالى القرن السابع ق.م) هو أول المؤمنين بها ، والمعبرين عنها صراحة . فهو صاحب فكرة العصور ، بل هو الذى قال بوضوح شديد ، وتأكيد قاطع أن البشرية فى تدهور مستمر . فى البداية كان العصر الذهبى القديم قدم الإنسانية . إنه عصر الوفرة والكثرة ، الرخاء والاسترخاء ، عصر السلام والأمان فى ظل حكم الإله أو الملك كرونوس والد زيوس (رب الأرباب الإغريقى) وسلفه فى التربع على عرش السماء . وعندما اختفت هذه السلالة البشرية الذهبية من سطح الأرض حلت محلها سلالة أخرى فضية ، وتلتها سلالة برنزية . وبعد ذلك أتت السلالة الرابعة ، سلالة الأبطال ، وهى السلالة التى لا تستمد اسمها من أى معدن من المعادن ، كما أنها السلالة التى انقرضت فى الحروب حول أسوار طيبة وطروادة . وبعدها جاء عصر السلالة الخامسة الحديدية ، أى العصر الحديدى الذى يتحدث عنه هيسيودوس فيقول :



« ليتنى لم أكن بين رجال الجيل الخامس ، بل ليتنى مت قبله أو ولدت بعده . فالسلالة التى توجد الآن هى حقاً سلالة حديدية ، ولا راحة لأحد فيها من الأسى والإرهاق نهاراً والهلاك ليلاً » .

وانتقلت هذه الفكرة عبر الأجيال ، ونجدها عند الرومان متمثله فى اسطورة ساتورنوس وهو والد جوبيتر ، أى أنه الإله المقابل لكرونوس . الإغريقى . واسم هذا الإله الرومانى ساتورنوس مشتق من فعل لاتينى يعنى بذر البذور . فهو إذن إله الخضرة والخصوبة ، ورب الرخاء والرفاهية . كان الرومان يقيمون له أعياداً غاية فى الفخامة تسمى « الساتورناليا » ، والتى أصبحت أهم الأعياد الرومانية القديمة ، أو كما تغنى بها شاعر الغزل اللاتينى الأشهر كاتوللوس (٨٧ ـ ٥٧ ق.م) وقال « إنها أحلى الأيام » . إذ كان العبيد والخدم يوهبون الحرية المطلقة بصفة مؤقتة ، ويباح لهم عمل ما يشاءون فى ذلك اليوم . وكان الناس يتبادلون الهدايا ، مثل الشمعدانات ، والتماثيل الفخارية الصغيرة ، والدمى . وكانوا ينصبون ملكاً لهذه الأعياد يطلقون عليه لقب « الأمير الساتورنى » . وظلت هذه الأعياد تقام حتى القرن الرابع الميلادى . ولا تزال بصماتها تظهر إلى يومنا هذا فى أعياد الميلاد وما إليها . وجدير بالذكر أن الإله ساتورنوس (Saturnus) هو الذى إشتق من إسمه ما يطلقه الأوربيون المحدثون على يوم السبت أى .(Saturday)

المهم عندنا الآن أن الرومان كانوا يعتقدون أن ساتورنوس هو فى الأصل أقدم ملك رومانى فى غابر الزمن الأسطورى السحيق الذى لا تعرف له بداية ولا نهاية . وهو الذى أدخل فنون الزراعة إلى روما ، وأسس قلعة المدينة فوق الكابيتول ، وعصره هو العصر الذهبى .

ولنستمع للشاعر اللاتينى تيبوللوس (٥٥ أو ٤٨ ـ ١٩ ق.م) وهو يتغنى بهذا العصر الساتورنى الذهبى الذى يفتقده هو ومعاصروه :

« كم كانت حياتهم سعيدة فى عصر ساتورنوس .
لم يكن الثور قد أسلم رقبته للنير .
وما كانت أنياب الخيول المستأنسة
قد عضت الشكائم .
وما كان بساكن أن يضع باباً على بيته .
لا . . . ولم توضع علامات
حجرية كحدود بين الحقول .
كانت أشجار البلوط تسكب عسلاً .
والنعاج . . . . كانت تجرى إلى الفلاح خالى البال
تقدم له ضرعها الممتلىء لبناً .
لم يكن الناس قد عرفوا الحروب
وما سمعوا بعد صوت النفير .
ولم يستغل الحداد فنه العبقرى
لصنع أسلحة الدمار» ●

فى قضية العودة الى المبادىء

د. محمد عامر

هل من المفيد أن نطرح فى معترك الفكر السياسى المصرى أسئلة تتعرض للمبادىء الأساسية للصراع العربى الصهيونى ، مثل :

هل يوجد أى سند أخلاقى أو قانونى للمشروع الصهيونى ؟ أو لمعارضة المشروع الصهيونى ؟

تستند وجهة النظر القائلة بلا ، ليس هذا من المفيد ، إلى :

١ ـ قد يمثل هذا السؤال ، وأمثاله ، قضايا خلافية عند غير العرب . أما عند العرب ، فهذه قضايا بدهية .

٢ ـ قضية الصراع العربى الإسرائيلى تناقش الآن على صعيدين :
(أ) المصالح (ب) الوسائل العملية

وقضية المبادىء غير واردة فى الأذهان ، وبالتالى فالعودة إليها حرب فى غير ميدان .

(٣) العودة إلى المبادىء ستتيح للمراوغين فرصة التخلى عن مسئولياتهم ، والدخول بنا فى متاهات نحن فى غنى عنها .

ولن نهتم هنا بما قد تنطوى عليه هذه الأسانيد من تناقض ، لأن المرء يمكن أن يأخذ ببعضها ، وليس بالضرورة بها كلها . بدلا من ذلك سنحاول مناقشة الموضوع نقطة نقطة .

١ ـ البدهيات

لعله من المتفق عليه أن الكلام لا يمكن أن يبدأ من فراغ ، بل لابد له من بدايات (تعرف عادة بالبدهيات ، أو المسلمات ، أو المصادرات) تنطلق منها . هذه البدايات قد تكون ضمنية ، وقد تكون صريحة . والتحول من الضمنى إلى الصريح يعد تقدما فى مجال الفكر .

وفى أوقات الأزمات والخلافات الجذرية ، يعود الناس إلى الجذور ، أى إلى المبادىء أو البدهيات ، محاولين جعلها صريحة قدر الإمكان ليسهل عليهم تبين مواقع الاتفاق والاختلاف . وعلى هذا ، فالعودة إلى المبادىء لا تكون بالضرورة من أجل نقضها ، بل قد تكون من أجل تحديدها وتأكيدها ، ومن ثم الانطلاق منها إلى اتفاق واضح المعالم ، قائم على أساس قوى . وهذا هو بالضبط ما نحتاجه فى ظل الخلط الشديد الذى نعانى منه الآن .

٢ ـ الاتفاق والاختلاف :

ما هى البدهيات التى نحن ـ كمصريين ، أو كعرب ـ متفقون عليها ؟

هل نفى أى حق للصهاينة فى إقامة دولة على أى جزء من أرض فلسطين ، ونفى أى حق لإسرائيل من الوجود (كدولة) ، إحدى هذه البدهيات المتفق عليها ؟

الإجابة المتوقعة هى نعم . لكن ألا تلقى الحقائق التالية ظلالا من الشك على هذه الإجابة :

(أ) مشاركة الأستاذ أحمد لطفى السيد فى احتفالات إقامة الجامعة العبرية بالقدس المحتلة ، عام ١٩٢٥ ، أى بعد صدور وعد بلفور ، وصك الانتداب اللذين يقضيان عمليا بإقامة دولة صهيونيه فى فلسطين . وغنى عن القول أن هذه الجامعة دعامة قوية من دعامات تلك الدولة .

(ب) عندما زار د . طه حسين فلسطين عام ١٩٤٦ ولاحظ السفن التى تستقدم عليها الحركة الصهيونية اليهود من أوربا استكمالا لدعائم الدولة ، لم يكتب فى مصر محذرا من هذا ، بل كتب متحدثا عن بؤس اليهود القادمين ، وعن أغانيهم الشجية . . .

(ج) كتابات الأستاذ توفيق الحكيم التى لم يجف مدادها بعد عن المتحضرين (يقصد الإسرائيليين) ، الذين علينا أن نتقدم نحوهم كلما تقدموا نحونا . . .

(د) نشرت مجلة اليسار العربى فى أحد أعدادها الصادرة عام ١٩٨٠ (تصدر بالعربية فى باريس ـ رئيس التحرير الأستاذ ميشيل كامل) تأبينا للأستاذ زكى مراد جاء فيه إنه مات كما عاش على موقفه ، مقرا لحق إسرائيل فى الوجود .



أليس من الأفضل إذن أن نعود إلى المبادىء ، على الأقل لنستوضح أمثال هذه الأمور ؟

٣ ـ المصالح :

كثيرا ما تكون المصالح متعارضة وليس المقصود هنا مجرد تعارض مصالح الطبقات أو الفئات المختلفة . فمصالح الطبقة الواحدة ، أو الفئة الواحدة ، أو حتى الفرد الواحد ، يمكن أن تكون متعارضة . فمثلا ، كثيرا ما تتعارض مصالح المدى الطويل مع مصالح المدى القصير ، والمصالح الأسمى مع المصالح الأدنى ، . . .

كيف يكون الاختيار بين هذه المصالح المتعارضة ؟ هل يمكن تجاهل دور العودة إلى المبادىء فى محاولات تغليب المصالح الأسمى على المصالح الأدنى ، ومصالح الأغلبية على مصالح الأقلية ، . . . ؟

٤ ـ الوسائل العملية :

شاعت بيننا فى السنوات الأخيرة تعبيرات تقول : هذه هى الطرق العملية ، أو الوسائل العملية ، أو الأساليب العملية . دون أن نهتم كثيرا بما تقود إليه هذه الطرق ، أو الوسائل ، أو الأساليب . حتى كادت « العملية » تصبح قيمة فى حد ذاتها ، وصار علينا أن نقنع ، بل أن نسعد بما توصلنا إليه كائنا ما كان .

إذا كانت المبادىء ، دون وسائل عملية تقوم إليها ، ضرباً من الأحلام ، أو الأوهام ، فإن التركيز على الوسائل العملية ، مع تجاهل المبادىء ، يفسح أوسع الطرق للانتهازية .

لقد كان تركيزنا قبل ١٩٦٧ على المبادىء دون الوسائل ، ثم صار التركيز بعد ١٩٧٣ على الوسائل دون المبادىء والمطلوب الآن التركيز على الأمرين معا .

٥ ـ المراوغة :

فى ظل الغموض ، تزدهر المراوغة . والعودة إلى المبادىء ، تحديدا لما هو متفق عليه منها ، ثم عرض مختلف الأهداف والاجتهادات والاستراتيجيات والوسائل على ذلك المتفق عليه ، هو الذى يلزم الجميع الحجة ، ويضيق الخناق على المراوغة والمراوغين .

حقا ، إن العودة إلى المبادىء تتطلب وقتا وجهدا ، لكن بديل ذلك هو الحرث فى البحر ، أو ما هو أسوأ ●

خلاصة النحو العربى .. كتبها الإمام عبد القاهر الجرجانى - المتوفى عام ٤٧٤ هجرية - فى صفحة واحدة منذ ما يقرب من الألف سنة جاءت فى مقدمة كتابه « دلائل الاعجاز » .

خلاصة النحو العربي في صفحة

الكَلِم ثلاثٌ : آسمٌ ، وفعلٌ ، وحرفٌ . وللتعليق فيها بينها طُرُقٌ معلومة ، وهو لا يَعْدُو ثلاثةَ أقسام : تعلُّق آسم بآسمٍ ، وتعلُّق آسمٍ بفعْلٍ ، وتعلُّقَ حرفٍ بها .

فالاِسْمُ يتعلّق بالاِسم بأنْ يكون خبراً عنه ، أو حالاً منه ، أو تابعاً له صفةً أو تأكيداً ، أو عطفَ بَيَانٍ ، أو بدلاً ، أو عَطْفاً بحرفٍ ، أو بأَنْ يكونَ الأَوّلُ مُضافاً إلى الثّانى ، أو بأن يكونَ الأَوّلُ يعمل فى الثّانى عَمَلَ الفعل ، ويكونَ الثانى فى حُكم الفاعلِ لهُ أو المفعول . وذلك فى آسم الفاعل كقولنا : « زيدُ ضاربٌ أَبُوه عَمْراً » ، وكقوله تعالى : « أَخْرِجْنَا مِنْ هَـٰذِهِ القَرْيَةِ الظَّالِمِ أَهْلُهَا » [سورة النساء : ٧٥] ، وقوله تعالى : « وَهُمْ يَلْعَبُونَ . لاَهِيَةً قُلُوبُهُمْ » [سورة الأنبياء : ٢ ، ٣] يشترط لعمل اسمى الفاعل والمفعول عمل الفعل ، الاعتماد على المبتدأ أو الموصوف أو ذى الحال ، ولعله نوع الأمثلة للإشارة إلى ذلك . ومثلها الاستفهام والنفى نحو : « قائم الزيدان » . ويقال مثل هذا فى كل تنويع ، وتعدُّدُ الأمثلة مطلوب لذاته . واسم المفعول كقولنا : « زَيْدٌ مضروبٌ غِلمانُه » ، وكقوله تعالى : « ذَلِكَ يَوْمٌ مَجْمُوعٌ لَهُ النَّاسُ » ، [سورة هود : ١٠٥] ، والصفةِ المُشَبَّهَة كقولنا : « حَسَنٌ وَجْهُهُ ، وكريمٌ أَصْلُه ، وشَدِيدٌ ساعدُهُ » ، والمصدرِ كقولنا : « عجبت مِنْ ضرْب زيدٍ عَمْراً » ، وكقوله تعالى : « أَوْ إِطْعَامٌ فِى يَوْمٍ ذِى مَسْغَبَةٍ يتيماً » [سورة البلد : ١٤ ، ١٥] ، أو بأن يكون تمييزاً قد جَلاَه/ ، منتصباً عن تَمام الاسم = ومعنى « تمام الاسم » ، أن يكون فيه ما يمنع الإضافة ، وذلك بأنْ يكون فيه نونُ تثنية ، كقولنا : « قفيزان برًّا » ، أو نونُ جمع كقولنا : « عشرون درهماً » ، أو تنوينٌ كقولنا : « رَاقُودٌ خلاًّ » ، و« ما فى السّماء قَدْرُ رَاحةٍ سحاباً » ، أو تقديرُ تنوينٍ كقولنا : « خمسةَ عَشَرَ رجلاً » ، أو يكون قد أُضيفَ إلى شىء ، فلا يمكن إضافته مرّة أخرى ، كقولنا : « لى مِلْؤُهُ عَسَلاً » ، وكقوله تعالى : « مِلْءُ الأَرْضِ ذَهَباً » [سورة آل عمران : ٩١] .

وأمَّا تعلُّقُ الاسم بالفعلِ ، فبأن يكون فاعلاً له ، أو مفعولاً ، فيكون مَصْدراً قد انتصبَ بهِ كقولك : « ضربت ضربا » ، ويقال له « المفعول المُطْلق » . أو مفعولاً به كقولك : « ضربتُ زيداً » ، أو ظَرْفاً مفعولاً فيه ، زماناً أو مكاناً ، كقولك : « خرجتُ يومَ الجُمُعة ، ووقَفْتَ أمامَك » ، أو مفعولاً معه كقولنا : « جَاءَ البَرْدُ والطَّيالِسةَ » و « لَوْ تُرِكَتِ الناقةُ وفَصيلَها لرضِعَهَا » ، أو مفعولاً له كقولنا : « جئتك إكراماً لك ، وفعلتُ ذلك إرادةَ الخيرِ بك » ، وكقوله تعالى : « وَمَنْ يَفْعَلْ ذَلِكَ ٱبتِغَاءَ مَرْضَاتِ الله » [سورة النساء : ١١٤] ، أو بأن يكون مُنَزَّلاً من الفعل منزلةَ المفعول ، وذلك فى خبر « كان » وأخواتِها ، والحالِ والتمييزِ المنتصبِ عن تمام الكلام ، مثل : « طابَ زَيْدٌ نفساً ، وحَسُن وجهاً ، وكَرُم أصلاً » ، ومِثلُه الاسمِ المنتصب على الاستثناء ، كقولك : « جاءَنى القومُ إلاّ زيداً » ، لأنّه مِن قِبيل ما يَنْتصب عَن تمام الكلام . .

وأما تعلُّق الحرف بهما ، فعلى ثلاثِة أضْرُبٍ :

أحدُها : أن يتوسَّط بين الفعل والاسم ، فيكون ذلك فِى حروف الجرِّ التى من شأنها أن تُعَدِّىَ الأفعالَ إلى ما لا تَتعدَّى إليه بأنْفُسها من الأسماء ، مثل أنّك تقول : « مررت » ، فلا يَصل إلى نحو « زيد ، وعمر » ، فإذا قلت : « مررت بزيدٍ ، أو على زيد » ، وجدته قد وَصَل « بالباء » أو « على » . وكذلك سبيل الواو الكائنة بمعنى « مع » فى قولنا : « لَوْ تُرِكَتِ الناقةُ وفصيلَها لرَضِعها » ، بمنزلة حرف الجرِ فى التوسُّط بين الفعل والاسم وإيصاله إليه ، إلاَّ أنَّ الفرقَ أنّها لا تعمل بنفسها شيئاً ، لكنّها تُعِين الفعلَ على عَمِله النَّصْبَ . وكذلك حكم « إلاّ » فى الاستثناء ، فإنها عندهم بمنزلة هذه « الواو » الكائنة بمعنى « مع » /فى التوسط ، وعَمَلُ النَّصب فى المستثنى للفعل ، ولكن بوساطتها وعونٍ منها .

والضَّرْب الثانى من تعلُّق الحرف بما يتعلق به ، « العَطْفُ » ، وهو أن يدخُل الثانى فى عَمَل العامِل فى الأول ، كقولنا : « جاءنى زيد وعمرو » و « رأيت زيداً وعمراً » ، و « مررت بزيد وعمرو » .

والضَّرْب الثالث ، تعقُّ بمجموع الجملةِ ، كتعلُّقِ حرفِ النَّفى والاستفهامِ والشَّرط والجزاءِ بما يدخل عليه ، وذلك أن من شأن هذه المعانى أن تتناول ما تتناولُه بالتقييد ، وبعد أن يُسْنَد إلى شَىء .

معنى ذلك : أنك إذا قلتَ : « ما خرج زيد » و « ما زيدُ خارج » ، لم يكن النفىُ الواقعُ بها متناولا الخروجَ على الإطلاق ، بل الخروجَ واقعا من « زيد » ومُسْنَدا إليه .

ولا يغُرَّنَّك قولُنا فى نحو « لا رجلَ فى الدار » : إنها لنَفْى الجنْس ، فإن المعنى فى ذلك أنها لنفى الكَيْنونة فى الدار عَنَ الجَنس . ولو كَانَ يُتَصَوَّر تعلُّق النفى بالاسم المُفرد ، لكان الذى قالوه فى كلمة التوحيد من أن التقديرِ فيها : لا إله لَنَا ، أو فى الوجود ، إلاَّ الله » ، فضلاً من القول ، وتقديراً لما لا يُحْتاجُ إليه . وكذلك الحكم أبداً .

وإذا قلتَ : « هل خرج زيدٌ » لم تكن قد استفهمتَ عن الخروج مُطْلَقاً ، ولكن عنه واقعاً من « زيد » . وإذا قلت : « إن يأتنى زيدٌ أكْرمْهُ » ، لم تكن جعلت الإتيان شرطاً ، بل الإتيانَ من « زيد » ، وكذا لم تجعلِ الإكرامَ على الإطلاق جزاءً للإتيان ، بل الإكرامَ واقعاً منك . كيف ؟ وذلك يؤدى إلى أشْنع ما يكون من المُحَال ، وهو أن يكون ها هنا إتيانٌ من غيرِ آتٍ ، وإكرامٌ من غير مُكْرِمٍ ، ثم يكون هذا شرطاً وذلك جزاءً .

ومُخْتَصَر كلِّ الأمر أنه لا يكون كلامٌ من جُزْءٍ واحدٍ ، وأنه لابُدّ من مُسْنَدٍ إليه ، وكذلك السبيل فى كل حرفٍ رأيته يدخلُ على جملة ، « كإنّ » وأخواتها ، ألا رى أنك إذا قلتَ : « كأنَّ » ، يَقْتَضى مُشَبَّها ومشبهاً به ؟ كقولك : « كأنَّ زيدفا الأسَد » . وكذلك إذا قلت « لو » و « لولا » ، وجدْتَهما يقتضيان جُمْلتين ، تكون الثّانية جوابا للأولى .

وجُملة الأمر أنه لا يكون كلامٌ من حَرْفٍ وفعل أصلاً ، ولا من حرف وآسم ، إلا فى النداء نحو : « يا عَبْدَ الله » ، وذلك إذا حُقّق الأمرُ كان كلاماً بتقدير الفِعْلِ المضمر الذى هو « أعنى » و « أريد » و « أدعو » و « يا » دليُل عليه ، وعلى قيام مَعْناه فى النفس ●

اختيار هرقل

ينسب المؤرخ كسينوفون (حوالى ٤٢٨ ــ ٣٥٤ ق . م .) نشأة أسطورة «اختيار هرقل» إلى الفيلسوف السوفسطائى برود يكوس القرن الخامس ق . م .) . ولما كانت هذه الرواية هى الوحيدة التى وصلت إلينا عن ذلك الجزء من أسطورة هرقل فقد رأينا أن نورد هنا ترجمة أمينة لنصها كما وردت عند كسينوفون :

«عندما كان هرقل ينتقل من مرحلة الطفولة إلى الشباب وهى المرحلة التى يبدو فيها الشبان وقد اصبحوا سادة أنفسهم فيتفكرون فيما اذا كانوا سيختارون طريق حياتهم عبر الفضيلة أو عبر الرذيلة ، خرج هرقل لكى يجلس فى هدوء يتدبر أمره ، أى الطريقين يختار ؟ .

وظهرت له سيدتان قادمتان عليه وكانتا فارعتى الطول . أما الأولى فقد كانت سارة المنظر كريمة الطبع ، زينت جسدها بالطهارة وعينيها بالحياء وقامتها بالاعتدال ، وقد ارتدت لباساً ابيض ناصعاً . أما الأخرى فقد بدت بدينة وناعمة ، زخرفت جلد بشرتها حتى يبدو أكثر بياضاً واحمراراً مما هو فى الواقع واعتنت بقامتها حتى تبدو أطول مما هى فى الحقيقة ، وعيناها تقفزان هنا وهناك ، واختير ملبسها بعناية حتى يلمع جمالها بأقصى درجة ممكنة ، تنظر بين الحين والحين إلى نفسها ثم تلقى بالنظرات فى كل اتجاه لعل أحداً ينظر إليها ، بل وغالباً ما تنظر إلى ظلها .

وعندما اقتربتا من هرقل تقدمت الأولى إلى الأمام بنفس السرعة التى كانت تخطو بها من قبل . أما الثانية فما أن رأت هرقل حتى أرادت أن تسبق الأولى مهرولة إليه وقائلة :

«أى هرقل ! إنى أراك فى حيرة من أمرك ، أى طريق تختار لحياتك ؟ فان اتخذتنى صديقة لك ، سأقودك على أحلى وأسرع الطرق ، لن تفوتك لذة من اللذات دون أن تذوقها ، أما الصعاب والمشاق فستقضى حياتك دون أن تخبرها . فأولاً لن تفكر فى الحروب ولا فى أمور العيش وإنما ستقضى حياتك لا تفكر إلا فى أى طعام أو شراب لذيذ تختاره ، وأى منظر يروق لعينيك ، وأى صوت يحلو فى اذنيك ، أى عطور تضع وأى شئ تلمس فتتلذذ بلمسه . . . وستنام على فراش وثير للغاية وستحصل على كل ذلك دون أدنى مشقة . لا تخف أن تتناقص هذه الأشياء أو اننى سأقودك للحصول عليها مرهقاً ومعذباً جسدياً أو نفسياً . ولكن إذا كان الآخرون يعملون فى جد ، فستجنى أنت ثمار كدهم ، لا تأنف من أى شىء يمكن أن يعود عليك بالكسب . فأنا أعطى لأتباعى حق الانتفاع بكل شىء وفى أى مكان» .

فلما سمع هرقل هذا الكلام سألها : «ما اسمك ايتها المرأة ؟» فأجابت «يطلق على أصدقائى اسم « السعادة » أما من يكرهوننى فيسموننى « الرذيلة » لاحتقارهم لى» .

وفى نفس الوقت تقدمت المرأة الثانية من (هرقل) وقالت تخاطبه : « ها أنا يا هرقل ، أتيت إليك عارفة من هم والداك اللذان انجباك وما هى طبيعتك وطبيعة تربيتك ، ومن ثم فاننى آمل ــ لو اخترت الطريق المؤدية إلى ــ أن تصبح بالقطع فعالاً للخير وقوراً . وسأكون أنا نفسى أكثر تشرفاً وتميزاً بما أقدمه لك من خيرات . لكننى فى حديثى لن أخدعك بمقدمات عن اللذة وانما سأتلو عليك الحقائق كما هى وكما خلقتها الآلهة ــ ذلك أن الآلهة لا تهب البشر شيئاً من الخيرات والطيبات دون كد وكدح ، ولئن أردت أن تحوز رضا الآلهة فعليك بعبادة الآلهة ، وإن رغبت فى أن تكون محبوباً بين أصدقائك فعليك بتقديم أعمال الخير لهم ، وان طمعت فى أن تكرمك أية مدينة عليك أن تخدم هذه المدينة ، وان كنت شغوفاً بأن تكون موضع إعجاب كل بلاد الإغريق لفضيلتك عليك أن تبذل ما فى وسعك من أجل تقديم اعمال خيرة لبلاد الإغريق ، وان أردت أن تحمل لك الأرض فواكه وفيرة عليك بفلاحة الأرض ، وان كنت تفكر فى أن تكون ثرياً بقطعان الماشية والأغنام ، ينبغى أن تعنى بهذه القطعان ، وان كنت تطمع فى أن يتسع سلطانك عن طريق الحرب ، وأن تكون قادراً على حماية الأصدقاء وإخضاع الاعداء فعليك بتعلم فنون الحرب على يد خبرائها وأن تتمرن على استخدامها كيفما ينبغى ، وان أردت أن يكون لك جسم قوى ، فعليك أن تعود جسدك أن يكون فى خدمة عقلك وأن تدربه كذلك بالعمل والعرق » .

ثم واصلت « الرذيلة » الحديث كما يقول بروديكوس فقالت : « أى هرقل . . ألا ترى كم هو شاق وطويل ذلك الطريق نحو السعادة الذى تصفه لك هذه المرأة ؟ . . أما أنا فسأقودك عبر طريق سريع وقصير نحو المتعة »

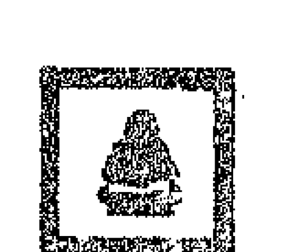
فردت عليها الفضيلة : « أى شىء خير لديك أيتها الشقية ؟ وأى شىء حلو تعرفين مادمت لا ترغبين فى بذل أى مجهود من أجل مثل هذه الأشياء ؟ أنت يا من لا تتوقين حتى إلى الرغبة فى الأشياء الخيرة ولكنك تملئين نفسك بكل لذة قبل أن تكون بك حاجة إليها ، فتأكلين قبل أن تجوعى وتشربين قبل أن تعطشى ، لكى يلذ لك الطعام تقتنين الطهاة المهرة ، ولكى يلذ لك الشراب تحتفظين بأفخر أنواع الخمور ، وفى أثناء الصيف تطلبين الثلج باحثة عنه فى كل مكان ، ولكى يلذ لك النوم لا تكتفين بالفراش الوثير ولكنك تحرصين على أن يكون لك سرير ذو أعمدة عالية ، ترغبين فى النوم على الدوام لا بسبب إرهاق تشعرين به وإنما لأنه ليس لديك ما تفعلينه . تسعين للحصول على الملذات الجسدية دون أن تكون بك حاجة إليها . وتتحايلين للأستمتاع بها بشتى الطرق حتى انك تتخذين من الرجال نساء . . وهكذا تنشئين أتباعك على أن يعربدوا طوال الليل وأن يغطوا فى سبات عميق أكثر ساعات النهار فائدة (للعمل) . حقاً انك خالدة ولكنك من قبل الآلهة منبوذة ، ومن قبل البشر الخيرين مذمومة . . إنك لمحرومة من سماع كلمة ثناء وهى أحلى ما يمكن أن يقع على أذن انسان ، كما أنك حرمت أيضاً من أبهى منظر فى الحياة إذ لم تشاهدى قط عملاً طيباً من صنع يديك . فمن إذن سيصدق كلامك إن نطقت ؟ ومن سيلبى لك طلباً ان كنت فى حاجة إلى أى شىء ؟ وأى عاقل سيغامر بالإنضمام إلى زمرتك ؟ فالشبان (من أتباعك) هزيلو الجسد ، وعندما يكبرون تصبح نفوسهم خاوية من أى قدرة عقلية ، ينشأون مترفين دون كدح فى الشباب ويقضون شيخوختهم فى قذارة واعياء أما أنا فأرافق الآلهة والخيرين من الناس ، لا يتم بدونى أى عمل خير إلهى أو آدمى . ألقى من الحفاوة والتكريم الدرجات الأولى لدى الآلهة وبنى البشر الذين يتبعون طريقى ، فأنا رفيقة محبوبة للعمال الحرفيين ، وحارسة المنازل الأمينة لأصحابها ، وحامية حنون لأهل المنزل وخدمه ، مواسية طيبة لآلام الناس فى السلم ، وحليفة وثيقة فى أعمال الحرب ، خير رفيق فى رحاب الصداقة ، يتمتع أصحابى بأكلهم وشربهم متعة لذيذة ومعتدلة ، لأنهم يكبحون جماح شهواتهم حتى يصبحوا بحاجة حقيقية لاشباعها . فيأتى نومهم أكثر متعة من نوم أولئك الذين لا يكدحون فى العمل وعندما ينهضون من نومهم لا يكونون منهكى القوى ، وهم لا يهملون واجباتهم بسبب هذا النوم . وبينما يتمتع الشبان من أتباعى بثناء الكبار عليهم فان الكبار يتلقون أسمى آيات التبجيل والتمجيد من الشباب ، ويتذكرون أعمالهم السالفة فى متعة ويتلذذون وهم يؤدون أعمالهم العالية عن طريقى يصبحون أصدقاء للآلهة محبوبين لدى أصدقائهم ، جديرين بالتكريم من أوطانهم ، وعندما يأتيهم أجلهم المحتوم لا يتامون أمواتاً منسيين غير مكرمين ، ولكنهم يونعون ويخلدون بالذكرى الأبدية . . أى هرقل يا ابن الوالدين الخيرين ان سعيت سعياً حثيثاً نحو مثل هذه الفضائل فلسوف يصبح فى مقدورك الحصول على سعادة الخلود الأبدى »●

مائة عام من العزلة



وعودة الرواية الى عصرها الذهبي

شمس الدين موسى



تعتبر رواية مائة عام من العزلة التى كتبها جابريل جارثيا ماركيز عام ١٩٦٧ من أهم الروايات التى جذبت إهتمام مختلف المهتمين بالأدب والفن فى العالم ، وذلك قبلما تعلن الأنباء عن حصول كاتبها جارثيا ماركيز على جائزة نوبل للأدب عام ١٩٨٢ . ولقد نشرت الرواية فى اللغة العربية لأول مرة عام ١٩٨١ عن الفرنسية فى بيروت ، فأثارت الكثير من الجدل والاهتمام بين المثقفين والمهتمين بالرواية فى العالم العربى ، مما دفع لإعادة نشرها بعد أن ترجمها الدكتور سليمان العطار عن الأسبانية مع بداية عام ١٩٨٣ . وبذلك كانت رواية مائة عام من العزلة هى الرواية الأولى التى تترجم مرتين فى غضون فترة قصيرة للغاية لم تتجاوز العامين .

وإذا كانت اهمية الرواية قد تحددت لدى القارىء فى العالم بصفة عامة فذلك لأنها تقدم عالماً جديداً على القارىء ، وهو عالم أمريكا الجنوبية الذى لم يعرف عالماً من قبل عن طريق الرواية . كما أن الرواية جاءت شديدة التركيبية استفاد كاتبها ــ ماركيز ــ من جميع الإنجازات التى حدثت فى بناء الرواية فى العالم ، فجاءت معبرة عن جدلية العالم الذى تقدم خصوصيته فى الوقت الذى لم تغفل فيه الملامح العامة للأوضاع فى المنطقة ، ووضعها بالنسبة للعالم المتقدم ..

ولقد استخدم بعض النقاد مائة عام من العزلة .. لتفسير أعمال ماركيز السابقة عليها مثل .. الكولونيل لا يجد من يكاتبه ، وفى ساعة نحس .. وذلك لما يحتويه عالمه من تشابك وإمتداد لأبطاله فى رواياته المختلفة ..

ورواية مائة عام من العزلة .. تعرض الحياة بداخل قرية .. «ماكوندو» من خلال افراد أسرة معينة ، وهى الأسرة التى أسسها .. خوسيه أركاديو بونديا ، وأورسولا زوجته ، وهى ذات الأسرة التى تتبعها الروائى فى أجيالها المتعاقبة فيما يتجاوز المائة عام بعدة سنوات ، والتى سمى افرادها ذات الأسماء بالتبادل . ولقد كانت هذه الأسرة المتميزة عن غيرها من المواطنين المخلطين الذين يعيشون فى تلك البقعة من امريكا الوسطى ، التى اختلط فيها المهاجرون من اسبان ، اوربيين ، عرب ، هنود حمر .. يعيشون فى إختلاط دائم مكونين اجيالاً جديدة أحست بإنتمائها إلى تلك الأرض ، وأصبحوا يمثلون ابناءها الحقيقيين بعد أن تشبعوا بمناخها وتضاريسها أو كونوا تاريخاً من خلال ماروى من حكايات شعبية .. زنجية ، وهندية أو غجرية .. واساطير إمتدت فى اعماق تاريخ الشخصية التى عاشت داخل تلك البقعة على شاطىء نهر تجرى مياهه الصافية كاشفه عن كتل الأحجار الصماء بأعماقه ، بينما يفصلها عن المدينة الشاطىء من ناحية والغابة من ناحية أخرى ..

ولقد تكونت القرية «ماكوندو» على أيدى تلك المجموعة ، التى انتقلت اليها بعد هجوم القرصان « سير فانس دريك » على بلدتهم « ريواتشا » ، فخرجوا مهاجرين ومشتتين نحو أربعة عشر شهراً وسط الغابات ، حتى إختاروا المكان الذى يقيمون به على شاطىء النهر ، والذين أسسوا فيه قريتهم . وسرعان ما تنامت بيوت القرية بمرور الوقت . وكان أوج إزدهارها فى الفترة التى تجاوزت به عزلتها عن العالم المحيط بها ، وأصبحت مركزاً للأحداث عندما قاد أوريليانو التمرد ضد الحكومة ، وهو الإبن الثانى لكل من خوسيه أركاديو بونديا .. واورسولا .. وإستمر يحارب الحكومة عدة سنوات محققاً الإنتصارات والثورة فى الإقاليم جميعها . لكن بنهاية الحرب سرعان ما يعود أوريليانو إلى عزلته داخل المعمل الذى حوله إلى (ورشة) لصناعة الأسماك الذهبية ، التى كان يوزعها .

واحداث الرواية تستمر ممتدة وفق ثلاثة خطوط :

١ ـ خط يتغلغل عبر الزمان مستلهماً الأساطير القديمة والحكايات الشعبية ، التى ترويها الأم والجدة أورسولا .

٢ ـ خط واقعى يتتبع العلاقات بين اشخاص الرواية من غيرة ، وحب ، ومنافسة . وكراهية . . . الخ

٣ ـ إبراز العزلة على أفراد الأسرة أو فى بيتهم ، أو على المنطقة كلها ، وازدهار القرية ماكوندو كلما ضعفت العزلة أو تدهورها كلما إزدادت العزلة فى الأفراد أو بيت الأسرة ، ويظهر ذلك بنمو الشجيرات الشيطانية على جوانب البيت وحوائطه ، مع ظهور الفطريات والطحالب على مواسيره ، وتغلغل النمل الأحمر بين جدرانه وتأكل اخشابه وتفتت اثاثه .

والملاحظ أن أبطال الرواية الذين إختارهم « ماركيز » كانوا على قدر كبير من الفطرة والبدائية ، مما أعطى لذلك العالم الذى قدمه روائحه الخاصة وطرافته ، وكانوا فى وجودهم يشكلون وحدة العالم الذى قدمه ماركيز ، خاصة حياة الغجر وأساليبهم وسحرهم البدائى ، الذى أشاع الكثير من الروح الأسطورى فى أجزاء الرواية المختلفة بتأثيره على نفوس أبطال الرواية مثل خوسيه أركاديو الثانى ، الذى بهرته إحدى الفتيات الجميلات ، وسحرته بجمالها الغجرى الأخاذ ، فقرر أن يتبعها حتى نهاية العالم ، ولم يعد إلا بعد سنوات طويلة . وكانت جميع اجزاء جسمه مثل الحية الرقطاء بعد وشمه بالعلامات التى يستخدمها الغجر ، مما أغوى « ربيكا » الفتاة التى تبنتها الأسرة بقوته وبدائيته ، فاستسلمت له تاركة خطيبها الإيطالى الأصل الذى كان يقوم بتعليمها الرقص مع أمارنتا ، وذلك فى الوقت الذى ظلت فيه أورسولا الأم توجه إشمئزازها لحياة الغجر ، وهى التى عاشت حتى المائة والعشرين عاماً . ولكن طباع الغجر كانت قد ست افراد أسرتها عن طريق بيلا تيرنر التى عاشت مع الإبن خوسيه وانجبت منه ، ثم عاشرت ابن أخ خوسيه وانجبت منه أيضاً ، وكلما أنجبت طفلاً قدمته للأم أورسولا مصدر القوة والشخصية المحورية فى الرواية ، بإعتباره أحد أفراد أسرتها ، فكانت أورسولا تعطيه اسماً من أسماء الآباء ، ويصير أحد أفراد الأسرة ، التى استمرت تنمو وتتطور بإرادة أورسولا ، وكلما ضعفت وأصاب صحتها الوهن كان ذلك مؤشراً للانهيارات التى تحدث فى العالم من حولها ، بينما هى تتعامل مع العالم من حولها ، وفق أحاسيسها الخاصة ، فعندما ترى أن اللبن الذى نسيته على النار لا يحترق بل ترى داخل الإناء الديدان تتراقص فوق اللهب ترفع عينيها وتقول إنهم سيحكمون بالموت على أوريليانو ، وهو إبنها الذى قاد الحروب ضد الحكومة تأييداً لليبراليين . ولقد إستخدمت أورسولا أمام القوة البدائية للأبناء وإندفاعاتهم غير المتوقعة تحت تأثير رغباتهم ما تعتقده

من خرافات واساطير ، كانت بمثابة العقيدة البدائية المتوارثة من أعماق ذلك المجتمع ، لكي تحد من ذلك الإندفاع ، الذى كان من وجهة نظرهـا يحطم الناموس ، وكثيراً مارددت فكرتها الأسطورية عن أن العلاقات المحرمة غير الطبيعية لابد أن تأتى بأبناء متوحشين لهم ذيل الخنزير ، وهى الأسطورة التى تكررت كثيراً حتى تحققت فى النهاية ، نتيجة معاشرة حفيدة إبنتها « أمارانتا ـ أورسولا » لأوريليانو الثالث ، وهى بمثابة خالته . وكان تحقق الأسطورة نذيراً لإقتلاع بيتهم الكبير بعد أن نخرته جموع النمل الأبيض والأحمر ، وإنقراض كل سلالة خوسيه أركاديو وأورسولا بعد أربعة أجيال . وكانت العاصفة والإنهيار العظيم ، الذى إقتلع أخر العنقود من أبناء الأسرة التى سميت شوارع بأسماء أبنائها ، بينما لا يعرف أحد حقيقة ما يروى عن هذه الأسماء من حكايات .

ولعل القارىء ، يجد عند تتبعه لأحداث رواية مائة عام من العزلة ، أن العزلة فى الرواية لها ثلاث مستويات . وهى :

١ ـ عزلة الأفراد ذاتهم رغم قوتهم الجسدية والنفسية ، فكل واحد لابد أن يعود إلى بيتهم الكبير ، ليمارس حياته ومتطلباته وفق ما يجرى داخل الأسرة ، وبين أفرادها ذاتهم ، بل انهم كانوا يستوعبون أى عنصر جديد إما بالتبنى وأما بالاعتراف به ، ومن ثم يأخذ إسم أحد أفراد الأسرة .

٢ ـ عزلة البيت الكبير . كان هذا البيت ، بموقعه بالقرب من النهر وعلى ملتقى الطرق باعتباره المركز وبوجود أورسولا ذاتها ، يمثل قلعة كبيرة تجتذب اليها من حولها دون ان تتواصل مع معهم حتى إن أريليانو عندما تمرد ، وقاد الحرب ضد الحكومة سرعان ما عاد إلى القلعة لممارسة هوايته فى صنع الأسماك الذهبية إمعاناً فى العزلة .

٣ ـ عزلة ماكوندو ـ القرية ـ نتجت عن عدم معرفة أحد بها ، وأن سكانها أرادوا الإكتفاء الذاتى ، وهم المهاجرون إليها بعد عناء ، فكانت عزلتها الجغرافية أحد سماتها الأساسية ، حيث يحدها الشاطىء من جهة والغابة من جهة أخرى ، وعندما تحطمت تلك العزلة كان ذلك بفعل المستعمرين من أصحاب شركة الموز ، الذين فروا هاربين عند قيام التمرد العمالى . . .



ماركيز

ومن هنا نرى أن العزلة نبعت من التزام أفراد العائلة التى تقدمها الرواية للنظام المغلق على أفرادها سواء كان ابناؤ ها شرعيين أم غير شرعيين ، بما كان يواكب تلك التوسعات الدائمة التى كانت تقوم بها أورسولا . وكان الأبناء ، شرعيين ، وغير شرعيين أو متبنين ، يتسمّون بأسماء عمداء الأسرة ، بل إن كل إبن أو حفيد كان يجمع الصفات التى يشترك فيها أبواه ، فيأخذ من الأب كذا ، ويترك كذا ، ويأخذ من الأم كذا ، ويترك كذا حسب حالات الإندماج والتزاوج ، فأريليانو ولد بعينين مفتوحتين ولم يطلق أية صرخة ، وكذا كل الأطفال الذين يتسمّون بإسم أوريليانو . وخوسيه يتسم بالشجاعة والإقدام والقوه . بل إن الأوصاف تتعدى ذلك إلى طول الجسم ، وخشونة الصوت أو الطباع . . . الخ كذلك نرى أن العزلة فى الرواية لم تكن إختياراً لأشخاصها وعمدائها بقدر ما كانت مفروضة نتيجة لشخصية أورسولا من ناحية ، ولوضع قرية ماكوندو ذاتها التى لم تكتشف إلا تحت أقدام المستعمرين الامريكيين وعاداتهم السيئة عندما وصلوا مع شركة إنتاج الموز بالمنطقة ، والذى كان وجودهم أحد أسباب زيادة العزلة ـ أيضاً ـ لأبناء ماكوندو أمام هجمتهم التى إنتهت بالمذبحة التى راح ضحيتها الآلاف من أهل القرية ، التى زادت عزلتها بعد المذبحة ووصول قوات الحكومة لمعاقبة المنطقة كلها ، حتى إن الأجيال الجديدة لا تعرف ما إذا كان يروى عن المذبحة صحيحاً أم خيالاً أسطورياً ، وهذا ما كانت تشجعه الحكومة .

كما كانت عزلة أوريليانو بعد ذلك فى ورشته الصغيرة ، التى كان يصنع فيها الأسماك الذهبية فى مكان المعمل الذى كان يستخدم ملكيادس فى البحث عن حجر الفلاسفة من قبل . كانت عزلته كاملة جعلته أقرب إلى التوحش بعد أن ضاع كل أفراد الاسرة بالموت . فكان دائب البحث عن حل شفرة المخطوطات حتى وصلت أمارانتا ـ اورسولا آخر العنقود فى الأسرة التى أخذت جمال أفراد الاسرة وإقدامهم وبدائيتهم . وسرعان ما توازى وجودها بداخل القلعة التى كادت تتداعى بعد أن نمت الأشجار والأعشاب بكل جوانبها ، مع رغبته فى حل شفرة ملكيادس لفهم ما كتبه بالمخطوطات القديمة . وبانكشاف سر المخطوطات إستطاع أوريليانو الثالث أن يدرك أن مليكادس هو الذى خط خطوط الرواية أثناء عزلته الأولى فى البيت بأدق تفاصيلها ، ولكنه لم ينظمها طبقاً للتسلسل الزمنى التقليدى ـ بل كتبها كنبوءات فى لحظة واحدة قرأها أوريليانو ، فأدرك أنه محكوم عليه بالإعدام سلفاً ، بعد أن أحب وعشق أجمل امرأة فى العالم أمارنتا ـ أورسولا ، وهى خالته كما وضحت الأوراق القديمة .

وفى النهاية ـ فإننا نرى فى رواية « مائة عام من العزلة » بما حملته من خيال جامح يصل إلى المستوى الأسطورى المتداخل بالأحداث ، التى يمكن أن ينظر اليها أثناء سردها كأحداث واقعية ، تمثل عودة جديدة لعصر الرواية كشكل فنى لم يفقد نضارته أمام الفنون الأخرى ، مثل السينما التى طغت عليه ، وذلك لما حوته من تفاصيل عالم متكامل ومتمايز له عبق خاص لم يكن معروفاً من قبل للقراء ، ويمثل نصف الكرة الغربى الجنوبى ، الذى أحيط بالكثير من علامات الإستفهام ، فأظهرته رواية مائة عام من العزلة تحت الضوء كأحد منابع الفن الإنسانى فى العالم المعاصر ●

حوار مع القارئ

* تلقت « القاهرة » عقب صدور عددها الأول عدداً من رسائل القراء التي تعكس قدراً كبيراً من الثقة والحب ، وتحمل تمنياتٍ خالصلاً تدفعنا ــ بلاشك ــ إلى مزيد من العمل والإصرار على مواصلة الطريق .

« والقاهرة » تشكر السادة القراء

د. عبد الله سرور .
د. ومصطفى صادق . الاسكندرية .
أشرف سليمان جاد . الحامولي - منوفية .
مجدى محمد أحمد الأنصارى . القاهرة .
أسماء شرف عبد الواحد . المنصورة .

***

وتلقت « القاهرة » من الأستاذ «كارم يحيى» (صحفي) رسالة يوجز فيها أهم ملاحظاته كقارىء حول العدد الأول من المجلة .

يقول في البداية : نحن لا نملك أمام البراعم إلا الحلم ، والحلم في ذاته هو ما يدفعنا إلى أن نؤكد إيجابيات عمل ما ، وأن نشير - في رفق - إلى سلبياته أملاً في تجاوزها .

ثم يتساءل : إلى أي مدى نجحت « القاهرة » في القيام بالدور المنوط بها . . وإلى أي مدى كانت جديلة الخصائص الثلاث : الجدية والجدة والصدق ملموسة « ومرئية » للقارىء في مواد هذا العدد ؟

ونلخص أهم ملاحظات قارئنا فيما يلي :

أولا : إعادة إثارة بعض « القضايا الميته » أو « شبه الحية » التي لا يستفيد أحد من إعادة إثارتها . مثال ذلك موضوع « زكي مبارك عاصفة فكرية » .

ثانيا : بعض الموضوعات الموجودة لا تضيف جديداً بما تتضمنه من أفكار قد طرحت كثيراً من قبل ، ولا تدفع القارىء إلى التفاعل أو التأمل أو التفكير . مثال ذلك موضوع « العلماء استثمار هائل للمجتمع » .

ثالثا : عدم وجود متابعة لبعض أنواع الفنون كالموسيقى والفن الشعبي .

رابعاً : اتجاهات الإبداع الغربية المعاصرة غير موجودة بصورة واضحة ، واقتصار المجلة على تقديم القديم أو المعروف من هذا الإبداع .

خامساً : ضرورة طرح المجلة لقضايا حية ، تقترب بنبضها من نبض الواقع الحاضر ، بحيث يدخل القارىء طرفاً في الحوار والجدل حولها : وبذلك تتحقق فاعلية التأثير المطلوبة .

وبعرض الرسالة على السيد رئيس التحرير أفاد بالآتي :

أولا : بعض الموضوعات التي توصف بأنها « حية » أو « شبه ميتة » يكون هدفها في الأغلب الإشارة إلى مناسبة خاصة كما في موضوع « زكي مبارك » ، فقد كانت ذكرى وفاته في خلال هذه الأيام ، ولا أقل من مقال تحية لمثل هذا الرجل ، وفي هذا تأصيل لقضيته .

ثانياً : ترمي « القاهرة » فيما ترمي إليه ، إلى مخاطبة أجيال جديدة من الشباب ، وما يعد قديماً « أو مستهلكاً » بالنسبة إلى الجيل السابق لهم ، هو جديد وطازج بالنسبة إليهم ، والمجلة بهذا تصنع في حسبانها مختلف الأعمار ومستويات الثقافة .

ثالثاً : تتسع خطة « القاهرة » في الأعداد القادمة لمتابعة شتى أنواع الفنون بما فيها « الموسيقى » و « الفن الشعبي » وهي ملاحظة جيدة جداً تشكر المجلة القارىء الفاضل عليها .

رابعاً : تهتم المجلة باتجاهات الإبداع الغربية الحديثة جداً ، ولكن بعضها قد يبدو غريباً على القارىء بعض الشيء ، ولذلك تمهد له المجلة بنماذج سابقة له من اتجاهات الإبداع الكلاسيكية في الغرب .

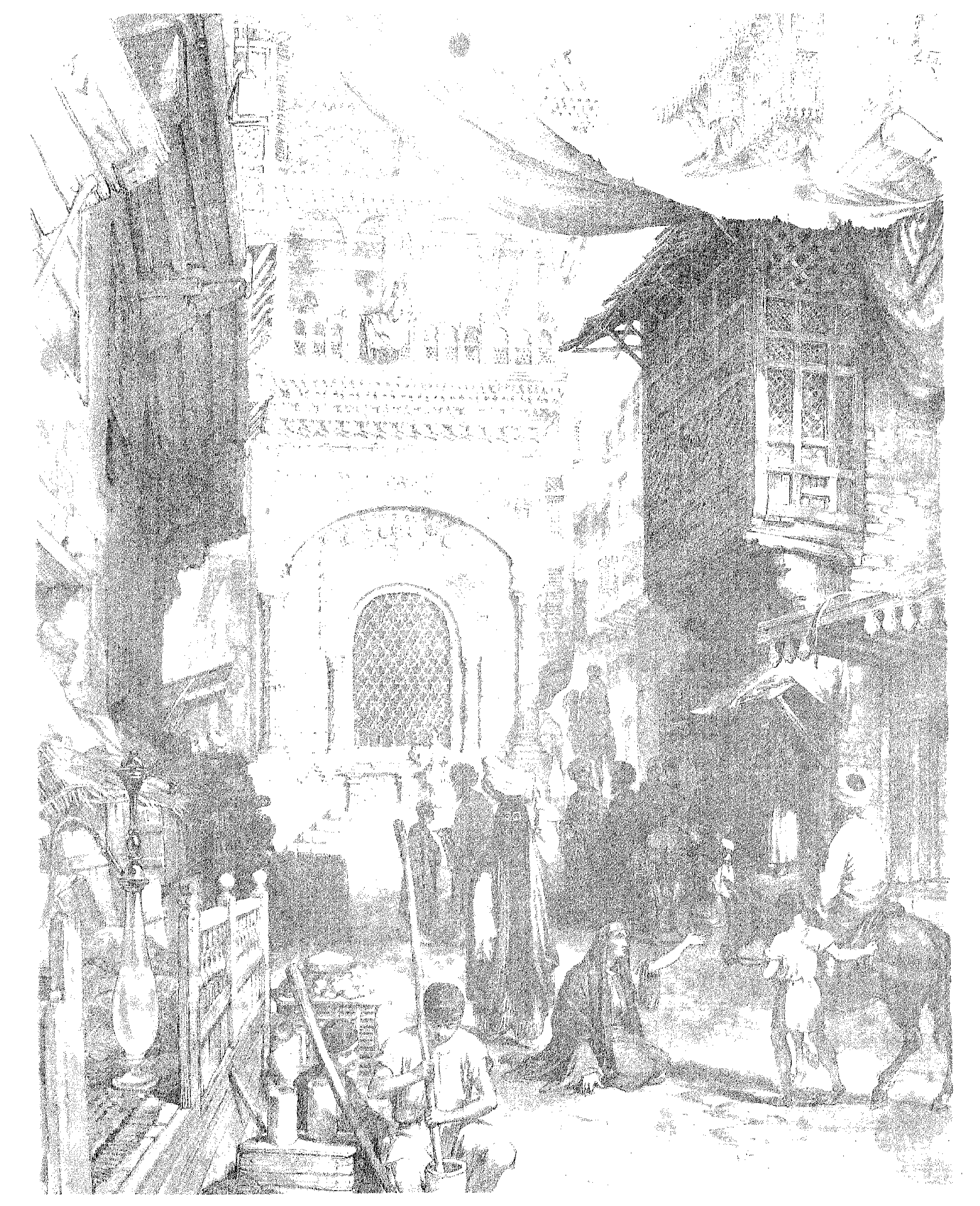
خامساً : تنوى « القاهرة » إثارة كثير من القضايا الحية التي تقترب بنبضها من نبض الواقع الحي في مرحلتنا الثقافية الراهنة ، والتي يسعدها أن يدخل القراء طرفاً في الحوار حولها ، وذلك في أعداد قادمة .

***

و « القاهرة » تشكر القارىء الفاضل على ملاحظاته الجادة والقيمة ، آملة في دوام التجاوب والتفاعل بينها وبين قرائها .

اسم الفرقة	المسرحية	المؤلف	المخرج	تاريخ العرض	مكان العرض
طنطا	شيء لله يابو زعيزع	فهيم القاضي	عبد الله عبد العزيز	٢/١٢ ، ١٢/١٣	مسرح السامر مسرح كفر الشيخ
الجيزة	سهرة مع الفريد فرج	الفريد فرج	عادل شاهين	٢/١٣ ، ٢/١٤ ، ٢/١٥	مسرح السامر مسرح المنصورة
غزل المحلة	السلطان الحائر	توفيق الحكيم	سعد همام	٢/١٥ ، ٢/١٦ ، ٢/١٧	مسرح السامر مسرح شبين الكوم
دمنهور	ملك الشحاتين	نجيب سرور	عبد المقصود غنيم	١٧ ، ٢/١٨	مسرح السامر

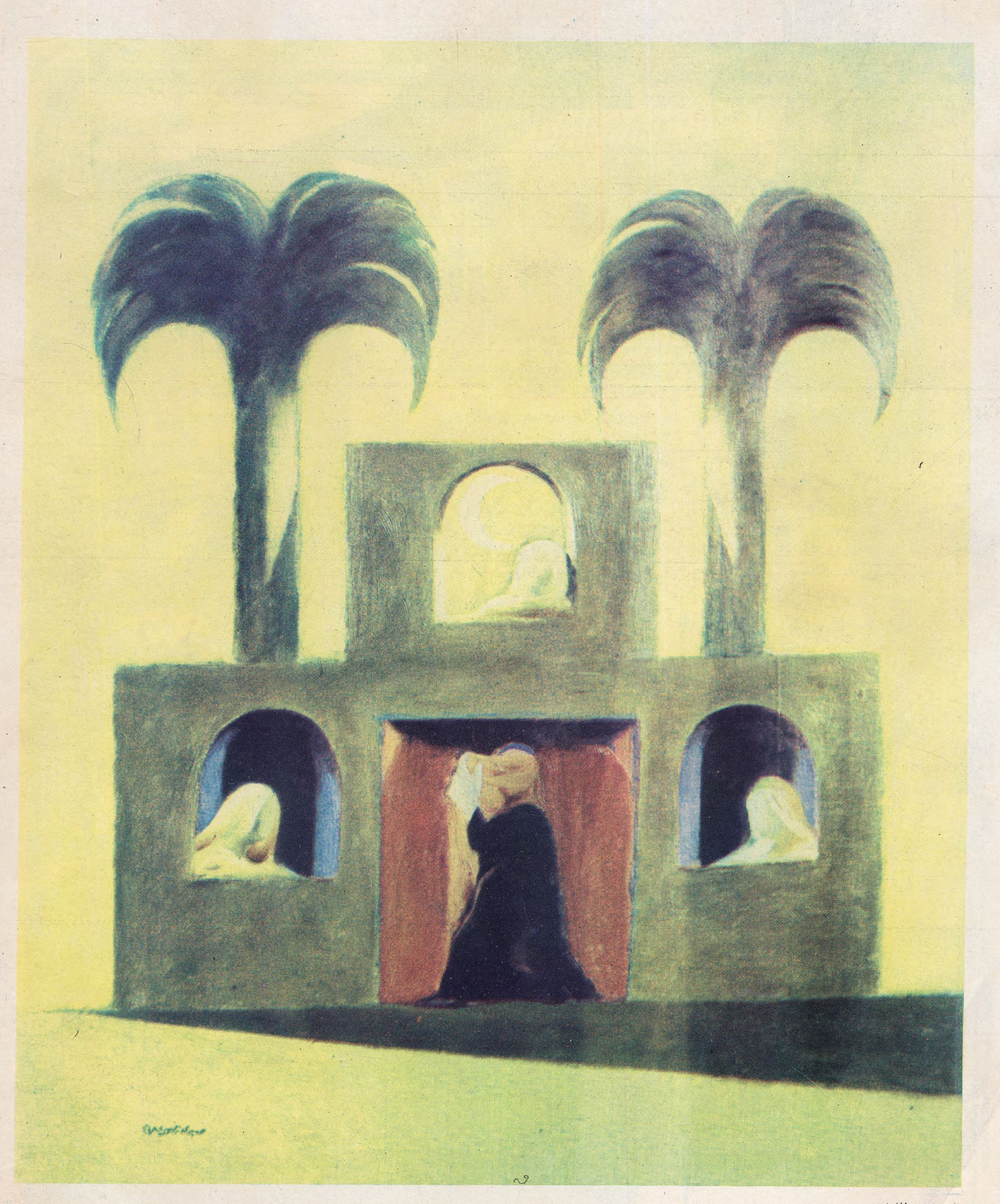




بين القصرين .

« إن من لم يشاهد القاهرة لم يعرف عظمة الإسلام ، فهى حاضره العالم وجنّة الدنيا ومهد التمدّن وباب الإسلام وعرش السلطنة . هى مدينة تضفى عليها قلاعها الحصينة وقصورها الشامخة جمالا فريدا وتزينها خانقاوات المتصوّفة وتكايا الدراويش والمدارس التى تتألق فيها أقمار العلوم ونجومها » .

ابن خلدون



القرية ● للفنان صبري منصور